

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**Teatro, Cultura e Estado:  
Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil**

**Fabiana Siqueira Fontana**

Rio de Janeiro

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**Teatro, Cultura e Estado:  
Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil**

**Fabiana Siqueira Fontana**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Brandão.

Rio de Janeiro

2009

**Teatro, Cultura e Estado:  
Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil**

por

Fabiana Siqueira Fontana

BANCA EXAMINADORA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Brandão (Orientadora) – UNIRIO

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Helena Werneck – UNIRIO

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira – UERJ

Conceito:

11 de setembro de 2009.

Dedico este trabalho a dois senhores  
que muito me ensinaram no silêncio de seus atos, *in memoriam*:  
a meu avô Ruy e ao Sr. Martinho de Carvalho.

### **Das Utopias**

Se as coisas são inatingíveis... ora!  
Não é motivo para não querê-las...  
Que tristes os caminhos, se não fora  
A presença distante das estrelas!  
(Mario Quintana)

## AGRADECIMENTOS

Durante a elaboração deste trabalho, recebi muita ajuda. Por isso agradeço:

Primeiramente, aos meus pais, Erlons e Maria Aparecida, que além de zelarem por mim, sempre foram meus cúmplices na realização de sonhos. Mesmo distante nunca estiveram ausentes. Foram, e são, impecáveis como companheiros de jornada.

A minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Brandão, que com entusiasmo e destreza, apontou os caminhos desta pesquisa e me ensinou a arte e o prazer de escrever história.

A Carolina pelo apoio, pelo carinho e pela segurança que há no simples fato de ser, e de se garantir como, irmã gêmea.

Ao Diego Molina, amigo e comparsa, que fez da minha pesquisa um trabalho conjunto, tornando-a bem menos solitária do que ela prometia ser.

A historiadora Maria Thereza Vargas, que com confiança e generosidade, me forneceu fontes importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos amigos, Yuri e Renato, pela “assistência técnica” imprescindível.

A Helen e ao Lincoln por estarem ao meu lado em momentos que a mim mesma faltava paciência para o meu desespero.

À Funarte, especialmente a Caroline, Beth, Chiquinho e Márcia Cláudia. E também a Casa do Estudante do Brasil. Em ambos os lugares, o acesso aos documentos que se constituíram a base da minha pesquisa sempre me foi facilitado.

À crítica teatral Bárbara Heliodora que gentilmente me contou o que sabia sobre os fatos desta história e sobre os seus personagens.

Aos graduandos, Gabriela, Luciana e Weskley Gabriel, que, com curiosidade, contribuíram com a minha pesquisa na Biblioteca Nacional.

Às professoras Lídia Kosovski e Maria Helena Werneck, membros de minha banca de qualificação, pelos comentários e contribuições que deram à pesquisa um rumo mais simples e adequado. Em especial, a Maria Helena, por acompanhar com interesse cada etapa do meu trabalho, dando a mim a certeza de que esta pesquisa “valia à pena”.

E a todos os amigos que estiveram ao meu lado durante o mestrado, sem os quais tudo teria sido bem mais difícil e muito menos prazeroso.

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo principal apresentar a trajetória de Paschoal Carlos Magno como fundador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), grupo amador que institucionaliza no país a categoria do teatro universitário. Esta dissertação visa à investigação, análise e interpretação de fatos ocorridos na vida artística e nas campanhas sociais de Paschoal, os quais elucidam o motivo e o modo pelo qual o TEB foi criado. Deste modo, a pesquisa abrange um período que vai de 1929-1938, estréia do Teatro do Estudante, com o espetáculo *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Muitas das questões que estão na base do estudo do Teatro Brasileiro Moderno, referem-se a este empreendimento artístico de Paschoal Carlos Magno, ainda não estudado de maneira detalhada pela nossa historiografia. A partir de uma perspectiva mais crítica, este estudo mostra ainda como o contexto político-cultural da década de 30, com a implantação do Governo Vargas, foi propício à criação de um conjunto amador que pretendia implantar no Brasil um “Teatro de Arte”. As principais fontes utilizadas por esta pesquisa são ainda inéditas e provêm basicamente de um arquivo privado: o *Acervo Paschoal Carlos Magno*, locado no Centro de Documentação (CEDOC) da Funarte, Rio de Janeiro.

**Palavras-Chave:** Teatro Brasileiro Moderno; Paschoal Carlos Magno; Teatro do Estudante do Brasil; *Romeu e Julieta*; Shakespeare; amadorismo teatral; teatro estudantil; Era Vargas.

**Abstract:** This dissertation has as a main objective to present the trajectory of Paschoal Carlos Magno, the founder of Teatro Estudantil do Brasil (TEB), an amateur group that establishes in the country of Brazil the category of university theatre. The mentioned dissertation aims to investigate, analyze and interpret facts occurred in Paschoal's artistic life and social campaigns which elucidate the purpose and the way how TEB was created. Herewith, the research covers a time period that extends from 1929 to 1938, the foundation of Teatro do Estudante, with the performance of William *Shakespeare's Romeo and Juliet*. Many of the issues that lies on the base of the study of Modern Brazilian Theatre refer to this artistic undertaking of Paschoal Carlos Magno, not yet studied in detail by our historiography. From the point of view of a more critical perspective, this study also exposes how the cultural-political context of the 1930's, with the implementation of Vargas Government, was propitious to the creation of an amateur collective that intended to establish a movement of "Art theatre" in Brazil. The main sources utilized in this research are still unseen and come basically from a private record: the *Acervo Paschoal Carlos Magno*, located in Funarte Documentation Centre (CEDOC), Rio de Janeiro.

**Key Words:** Modern Brazilian Theatre; Paschoal Carlos Magno; Teatro do Estudante do Brasil; *Romeu e Julieta*; Shakespeare; theatre amateurship; student theatre; Vargas Era.

## SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1: Paschoal e o Teatro.....	17
1.1) Paschoal, autor teatral.....	22
1.2) Da Caverna Mágica ao Teatro de Brinquedo.....	50
1.3) A estadia inglesa.....	59
Capítulo 2: Os estudantes e o Estado.....	72
2.1) A elaboração da Casa do Estudante do Brasil e a “cruzada” ao Norte.....	73
2.2) A consolidação da CEB nas diretrizes da política do Governo Provisório.....	89
2.3) A institucionalização da cultura e o “problema” do teatro nacional.....	93
2.4) Os trâmites financeiros da produção de <i>Romeu e Julieta</i> .....	98
Capítulo 3: A estréia do Teatro do Estudante do Brasil.....	113
3.1) <i>Romeu e Julieta</i> : um espetáculo “improvisado” nas malhas da modernidade....	124
Conclusão.....	148
Caderno de Fotos.....	155
Anexo 1.....	168
Anexo 2.....	189
Anexo 3.....	194
Anexo 4.....	204
Anexo 5.....	213
Anexo 6.....	220
Bibliografia.....	246



Os atores Paulo Porto e Sônia Oiticica em *Romeu e Julieta*.  
*Diretrizes*, s/d. Recorte de Revista. Acervo da pesquisadora Maria Thereza Vargas.



“Um país se apresenta pelo teatro que representa”  
(Paschoal Carlos Magno)

## INTRODUÇÃO

“Você morre, quando você morre, às vezes recebe uns aplausos, umas manchetes, mas se você não tiver alguém para trabalhar por sua memória, você é absolvido no esquecimento.”  
(Magno, Paschoal Carlos. 1977, p.158)

Posso dizer que esta dissertação é resultado de um encontro fortuito, de um jogo do acaso, porque descobri Paschoal Carlos Magno sem procurar por ele. Na verdade, comecei a desvendar a sua intimidade antes mesmo de saber de sua importância para a história do teatro brasileiro.

Em março de 2005, comecei a trabalhar na organização do que hoje é o *Acervo Paschoal Carlos Magno*, locado no Centro de Documentação (CEDOC), da Funarte. É um arquivo privado, composto por cartas, fotografias, recortes de revistas e jornais, manuscritos diversos, programas de teatro, folders de eventos culturais e uma pequena biblioteca. Toda esta gama enorme de materiais e documentos pertenceu a Paschoal Carlos Magno. No entanto, alguns documentos deste conjunto se referem exclusivamente a outros membros de sua família, principalmente à sua irmã Orlanda. O *Acervo Paschoal Carlos Magno* ainda está indisponível para o público em geral, pois o arranjo de tal arquivo ainda não está pronto, de forma que fica inviável a consulta da maioria deste material.

Todos esses documentos, assim como os livros, estavam armazenados na Fazenda de Arcozelo desde a morte de Paschoal Carlos Magno, em 1980. No ano 2000, graças ao trabalho voluntário do Sr. Martinho de Carvalho, amigo e um verdadeiro “escudeiro” da memória de Paschoal, todo este material foi resgatado e levado para a Funarte. Lá, ficou à espera do tratamento adequado por cerca de mais cinco anos. Apenas em 2005, através de um convênio entre a Petrobrás e a Associação de Amigos da Funarte, foi concedido um patrocínio para a realização do projeto *Brasil – Memória das Artes*, que previa, além de outras atividades, o tratamento dos documentos que hoje compõem o *Acervo Paschoal Carlos Magno*.

Sob a liderança da coordenadora do CEDOC, na época Helena Ferrez, uma equipe de pesquisadores foi contratada para dar andamento à composição do arranjo deste acervo. Fui uma das integrantes deste grupo de trabalho que, durante um pouco mais de um ano, tentou organizar e tratar deste vasto conjunto. Inicialmente, toda esta documentação estava apenas junta, sem ordenação alguma, num grande caos de folhas soltas e emaranhadas. E à medida que os pesquisadores iam separando os missivistas das cartas, decifrando assinaturas,

organizando os recortes de jornais e revistas, identificando as fotos, a própria figura de Paschoal ia se delineando. Ele foi “aparecendo” enquanto o grupo ganhava conhecimento sobre sua vida, remexia em sua intimidade, recolhendo pistas deixadas pelo próprio “fantasma”.

Trabalhei, principalmente, no setor da correspondência, a parte do acervo que é uma das mais “embaralhadas”, porque além das cartas, outros “papéis” compunham esta seção de documentos: rabiscos, rascunhos, textos sobre inúmeros temas, além de bilhetes sem identificação alguma, nem assinatura ou data. Todo este conjunto é muito volumoso; só de missivistas foram contabilizados cinco mil nomes, sendo que muitas pessoas mantinham uma prática constante de se corresponder com Paschoal. Apesar de certo desespero, gerado pela dimensão do desafio, o trabalho no *Acervo Paschoal Carlos Magno* foi gratificante, pois trabalhar em um arquivo pessoal é uma forma de fazer “amizade” com uma pessoa depois de ela estar morta.

Paschoal foi um homem múltiplo – crítico teatral, dramaturgo, poeta, romancista, diplomata, vereador e animador cultural. Dentre as suas principais realizações, cabe destacar a fundação da Casa do Estudante do Brasil e a criação de inúmeras campanhas culturais, como a Caravana da Cultura, a Barca da Cultura, a Aldeia de Arcozelo e os Encontros de Escolas Nacionais de Dança. Porém, foi no âmbito do teatro que Paschoal atuou de forma mais contundente. Ele criou o Teatro do Estudante do Brasil, o Teatro Duse e o Festival Nacional do Teatro do Estudante, além de contribuir para a fundação do Teatro Experimental do Negro e do Teatro Experimental de Ópera. Paschoal também presidiu o Conselho Nacional de Cultura e fez parte do Gabinete do Presidente Juscelino Kubitschek.

Diante de toda esta vida de realizações, fui surpreendida - Paschoal Carlos Magno se revelou a mim como uma personalidade artística quase “desconhecida”. Pois é inegável que ele merece mais atenção por parte dos pesquisadores brasileiros, principalmente daqueles que se dispõem a estudar a história do teatro brasileiro. E foi desta forma que eu comecei a olhar o *Acervo Paschoal Carlos Magno* como um reservatório de temas para pesquisas monográficas sobre teatro. Mas, para entender a história de Paschoal no teatro brasileiro, parecia-me indispensável começar a estudar esta ligação na sua origem. E a primeira campanha teatral de Paschoal de maior repercussão foi a criação do Teatro do Estudante do Brasil, em 1938. Fazia-se necessário, portanto, que eu começasse a desvendar a história deste conjunto amador também pelo seu início, por isto esta dissertação tinha como objeto de estudo o espetáculo de estréia do TEB: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

Mas o início de tudo nem sempre é o começo real das coisas. E esta foi a surpresa reservada pela própria singularidade deste trabalho. O fato de ter como base um arquivo pessoal impôs a este estudo uma inversão na trajetória da própria pesquisa. A ideia inicial era partir da reconstituição dos acontecimentos ligados diretamente à estréia do Teatro do Estudante, para depois entender por que a fundação do TEB significou uma ruptura no cenário teatral da década de 30, a qual dá início ao período de formulação do teatro moderno no Brasil. No entanto, várias das explicações sobre a origem do TEB remetiam a fatos muito anteriores à fundação deste grupo de teatro amador. Estes fatos não só eram acontecimentos-chave da vida de Paschoal, como também eram consequências de todo um contexto histórico do país. Assim, outro trajeto de pesquisa se desenhou face à investigação da estréia do Teatro do Estudante; pois pontos obscuros da história de Paschoal e do Brasil começaram a exigir uma análise mais apurada, mesmo não estando eles relacionados de forma explícita com o momento de fundação do TEB. Esses novos fatos foram encaixados então em dois grandes blocos temáticos: o teatro na vida de Paschoal, e o contexto político e cultural dos anos 30. Desta forma, o desenvolvimento destes assuntos compõe os dois capítulos que antecedem a análise do espetáculo *Romeu e Julieta*.

É claro, a escolha por alterar a perspectiva de análise da fundação do Teatro do Estudante do Brasil é uma opção guiada pela natureza da documentação base deste estudo. Alguns dos documentos encontrados no acervo da Funarte revelavam importantes fatos da vida de Paschoal que precisavam ser expostos, a fim de que o caminho percorrido por ele até a criação do TEB se explicitasse com mais clareza. O próprio entorno político da Era Vargas também carecia de mais atenção por parte desta pesquisa, para que as atitudes de Paschoal em relação a fundação do TEB fossem redimensionadas para além de um *espontaneísmo* por parte de seu idealizador. Assim, o foco desta pesquisa mudou. O espetáculo *Romeu e Julieta* deixou de ser o ponto de partida para virar o ponto de chegada.

De acordo com esta inversão na trajetória da pesquisa, algumas questões, que não eram inicialmente o centro deste estudo, vieram à superfície, suscitando uma série de discussões que hoje julgo essenciais para a análise da instauração do teatro moderno no Brasil. O teatro como instrumento de elevação da cultura nacional, o amadorismo como preceito para a criação de um “Teatro de Arte” e o Estado como órgão fomentador do teatro dito “sério” são questões que levam não só a entender sob uma nova ótica a instauração da modernidade no teatro brasileiro, como também apontam para um debate mais instrumentalizado da nossa atualidade teatral. E justamente porque essas discussões se mostram de extrema importância dentro do ambiente cultural do Brasil de hoje, é que optei

por alterar o eixo de investigação deste estudo. Quanto a esta escolha, eu não a fiz sozinha. Foi imprescindível o apoio dado pela minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Brandão, que acreditou que estas questões eram de extrema relevância para a historiografia teatral brasileira.

Porém, mesmo diante de todo um levantamento do contexto político e cultural da primeira década da Era Vargas e das discussões acerca do cenário teatral da década de 30, esta dissertação tem como eixo de pesquisa a vida de um homem. E mais: tem como base de investigação o arquivo pessoal deste sujeito. Tais determinações apresentaram-se para mim como um perigo constante, porque a riqueza de um acervo pessoal é também uma armadilha. Cair um pouco na arapuca do acervo foi a aposta deste trabalho. E a consequência desta aposta é o ar de biografia com que este estudo parece ter ficado. Há duas explicações para o “excesso” de Paschoal nesta pesquisa. Primeiro, porque o Teatro do Estudante do Brasil é exclusivamente uma obra dele. Maria Jacintha diz que o TEB nasceu de um “desvario”, de uma “loucura” de Paschoal, de “um impulso de teleguiado do Sonho”<sup>1</sup>. Depois, porque um trabalho historiográfico, que parte de um acervo privado, dá ares mais biográficos à escrita de um fato histórico. Pois as razões dos acontecimentos passam a ser perscrutadas na trajetória de vida de um agente social. Esta é a especificidade do trabalho com os documentos pessoais, a qual Angela de Castro Gomes (1998) trata da seguinte maneira:

[...] as novas tendências historiográficas têm buscado crescentemente dar vida à história: dar cor e sangue aos acontecimentos, que não “acontecem” naturalmente, mas são produzidos por homens reais, quer das elites, quer do povo. Nesse sentido, os documentos pessoais permitem uma espécie de contato mais próximo com os sujeitos da história que pesquisamos. Nele “nossos” atores aparecem de forma fantasticamente “real” e “sem disfarces”. Nós, historiadores, podemos passar a conhecê-los na “intimidade” de seus sentimentos e nos surpreendemos a dialogar com eles e até a imaginar pensamentos. (p.126)

Ainda que o *Acervo Paschoal Carlos Magno* tenha sido o lugar de onde procedeu boa parte da documentação desta pesquisa, outros arquivos tiveram que ser visitados a fim de preencher algumas lacunas. Assim, visitei o Arquivo Gustavo Capanema, no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas e o acervo da Casa do Estudante do Brasil. Além de ter consultado materiais disponíveis em locais de praxe para uma pesquisa historiográfica: a Biblioteca Nacional e o Arquivo Nacional.

---

<sup>1</sup> Maria Jacintha. *Os grandes momentos do teatro brasileiro contemporâneo*. Texto datilografado, encontrado no *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte. Possivelmente trata-se de uma reportagem elaborada para a publicação em algum jornal. Este documento se encontra transcrito na íntegra na sessão de anexos desta dissertação.

Sobre a documentação há ainda outra explicação a ser dada. Durante a elaboração desta dissertação, encontrei muitos documentos valiosos e até então inéditos. Devido a “preciosidade” de tal documentação, criei uma seção de Anexos. Além de estes anexos servirem para dar uma visão mais apurada sobre as discussões que são levantadas neste trabalho, esta seção é útil para futuras pesquisas. As cartas trocadas por Paschoal e transcritas nos Anexos, possibilitam também que o leitor tenha um conhecimento um pouco menos superficial sobre o fundador do Teatro do Estudante do Brasil. E esta dimensão mais pessoal da História é uma das singularidades deste trabalho. No conjunto dos Anexos, há ainda a transcrição de uma entrevista da crítica teatral Bárbara Heliodora. Além de ela ser a única espectadora viva do espetáculo *Romeu e Julieta* que foi localizada, ela também é filha da poetisa Anna Amélia Carneiro de Mendonça, peça importante na história de edificação do TEB.

Finalmente, vale ressaltar que durante a elaboração desta dissertação, contei com a ajuda imprescindível do pesquisador-mestrando Diego Molina. Foi nas diversas conversas com ele sobre o Paschoal, que fui refinando a minha intimidade com um homem que às vezes parecia me enganar. Diego Molina também trabalhou comigo no primeiro tratamento do *Acervo Paschoal Carlos Magno* e desenvolveu um estudo sobre o Teatro Duse para a sua dissertação de Mestrado.

No mais, espero que o texto fale por ele mesmo, e que esta minha experiência de escrever um episódio da história do teatro brasileiro desperte a curiosidade e o interesse de muitos outros pesquisadores.

## CAPÍTULO 1

### Paschoal e o Teatro

#### O amadorismo no avesso da profissionalização

“Cada um é como é; cada um é o que pode ser; cada um é o que quer ser.”  
(Magno, Paschoal Carlos<sup>2</sup>.)

Em 1938, Paschoal Carlos Magno funda o Teatro do Estudante do Brasil (TEB). É a partir deste grupo de teatro amador que o teatro universitário torna-se uma categoria artística no Brasil. Esta “nova” maneira de fazer teatral consiste na participação de estudantes na cena e em outros setores de produção do espetáculo. Mas, antes de tudo, o Teatro do Estudante surge no palco do teatro brasileiro como contestação - uma forma alternativa de prática teatral, resultante de uma nova maneira de entender o que era o teatro. Essa alteração na concepção da arte teatral decorre do desejo de alguns intelectuais de alterar o estatuto do teatro brasileiro. E na primeira metade do século XX, isto significava romper com a ideia do teatro como divertimento popular e empresa lucrativa, dois pilares que sustentavam a ordem teatral vigente de até então: o gênero ligeiro. Toda esta insatisfação com o teatro popular, por parte da *intelligentzia* brasileira, era fruto do anseio de fazer o teatro nacional equiparar-se ao teatro europeu, que no final do século XIX já havia passado por um movimento de reformulação no processo de instalação do teatro moderno.

O teatro que há muito predominava nos tablados brasileiros era aquele feito “para rir”: o teatro dos profissionais. As apresentações de revistas, comédias, operetas, burletas e variedades eram o que caracterizava o teatro do gênero ligeiro. Este, conhecido pela maioria como um teatro digestivo, tinha como motor as companhias teatrais, que eram verdadeiras empresas artísticas estabelecidas na presença de dois ícones do teatro de entretenimento: a personalidade artística e o empresário. O primeiro era o artista que gozava de grande fama junto ao público, e o outro, o dono de uma organização econômica que se mantinha com os ganhos da bilheteria. Na maioria dos casos, era a mesma pessoa quem exercia estes dois papéis, e foi desta forma que o “ator-empresário” tornou-se a figura central das companhias teatrais. E para assegurar o sucesso dessa engrenagem que era a base do teatro ligeiro, só mesmo a subserviência do teatro em relação ao público. Assim, os espetáculos deveriam

---

<sup>2</sup> *Tribuna do Norte*, 13/08/1931.

sempre corresponder ao gosto do espectador, já que a platéia, acima de tudo, era vista como público pagante.<sup>3</sup>

Porém é no que concerne à platéia que os inquietos proclamadores da reformulação teatral se destinaram a reivindicar um teatro feito no inverso do popular. Ao contrário de entender o teatro como diversão, o que estava para ser inventado era um teatro de arte, de requinte estético, o qual serviria de instrumento no refinamento do gosto do povo brasileiro. Esta proposição quanto a uma “inversão” da finalidade do teatro era gerada por parte da intelectualidade da época. E é Gustavo Doria (1975) quem atesta que tais “reclamações” tinham como alvo o teatro de gênero leve, já que este teatro era “um teatro de cunho nitidamente popular, sem maiores pretensões e onde a finalidade era distrair uma platéia não muito exigente, através de realizações para as quais não havia necessidade de muito apuro.” (p. 5).

É importante ressaltar que esta aversão quanto ao teatro do entretenimento, que foi a bandeira de todas as propostas teatrais que tendiam ao moderno, era singular a uma esfera da intelectualidade brasileira. E mais uma vez é Doria quem trata dos motivos de tais inquietações contra o teatro do gênero leve. Ele diz que a elite social reclamava sua condição de “órfã” em relação ao teatro nacional; e que diante desta condição é que os intelectuais se queixavam de que não existia no Brasil um teatro “em pé de igualdade com os que se fazia nas grandes capitais”. O teatro dos grandes centros urbanos da Europa, para esta elite desgostosa, tinha um propósito “digno”, um objetivo civilizatório, que era o de ser “um dos importantes veículos de cultura de um povo.” (p. 5).

Gustavo Doria, ao tratar deste sonho de restauração teatral, legitima nitidamente as razões de tal descontentamento da intelectualidade da época. Porém, ele não deixa de mostrar que a reivindicação por uma “revolução” no teatro brasileiro foi um reclame exclusivamente de uma minoria dominante. Depois é que este protesto foi sendo adequado junto às necessidades do povo, quando esta elite passa a declarar que o teatro moderno era uma necessidade nacional, já que este corresponderia a um desenvolvimento artístico e um aprimoramento social de todo o país. A máxima desta discussão se configurou da seguinte maneira: era pelo bem estar de toda a nação que um novo teatro deveria ser criado; sendo ele estabelecido a partir de parâmetros civilizatórios, e atendendo às exigências da Arte. Deste

---

<sup>3</sup> Para a composição deste quadro geral do teatro do gênero leve foram importantes fontes de estudo: SÜSSEKIND, Flora. “Crítica a Vapor – Notas sobre a crônica teatral na virada do século”. In: Papéis colados. Rio de Janeiro: Editora da URFJ, 1993, p.53-90. PRADO, Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1998. DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro – Crônicas de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975.

modo, o desejo da elite era a criação, em solo nacional, de um teatro culto, de requinte e refinamento moral, de bom gosto e beleza. Este passo era visto como mais um dos elementos que comporiam a evolução do Brasil rumo ao Estado moderno.

Uma leitura mais reflexiva da obra de Gustavo Doria permite notar qual é o processo pelo qual se dá a argumentação em prol do teatro brasileiro moderno. Principalmente porque ele foi um dos criadores do grupo Os Comediantes, conjunto amador que carrega o “prêmio” de fundador deste novo teatro no Brasil. E desta forma, é nas entrelinhas de sua escrita historiográfica que se tem a chance de perceber o caminho pelo qual a justificativa dos modernos ganha legitimação diante da sociedade civil, e também perante o Estado. Se as razões para o surgimento de uma nova arte teatral são inicialmente uma reclamação particular à elite social da época, rapidamente esta mesma consternação ganha ares de “campanha nacional”. Assim, o que era um reclame da intelectualidade desejosa de ver no Brasil realizações estéticas parecidas com a arte européia “de ponta”, tornou-se um apelo nacionalista que via como urgência a educação estética de toda nação.

O motivo de tal alargamento no prisma dessas reivindicações talvez possa ser visto de duas formas: primeiro porque esta elite não se satisfazia em pertencer a um coletivo brasileiro, composto em grande maioria por um povo de gosto mais “bruto”, que se encontrava plenamente contente com o teatro popular; e, posteriormente, porque para conseguir realizar um teatro diferente daquele que era feito no molde do teatro profissional só mesmo com o amparo do Estado. Não é de se estranhar que as explicações quanto à necessidade da fundação de um “Teatro de Arte” no Brasil começam a ganhar um intuito cívico depois dos anos 30, com a instauração do Governo Provisório. Além de facilitar o acesso da intelectualidade junto ao poder, Getúlio Vargas engloba nas discussões de sua política centralizadora e intervencionista o problema da cultura nacional. Só então é que o teatro ganha espaço para reivindicar direitos, pois tem como elaborar a justificativa de suas realizações palpada nos seus deveres junto à nação. Deste modo, o povo passa a ser artefato na discussão para a implantação do teatro brasileiro moderno, já que dele, quase nunca se soube escutar a opinião, a qual sempre esteve bem clara em relação a sua inclinação para o “teatro do riso”, pois referente a isto comprovam os “sucessos de bilheteria”. De forma simples o ciclo desta argumentação se fecha - em vista do povo era preciso agir a fim de “elevar o nível” dos brasileiros, para que então a elite se sentisse confortável de assumir a sua procedência tropical.

Os pioneiros deste conjunto de intelectuais que tentavam instaurar a modernidade no teatro brasileiro foram, sem dúvida alguma, Álvaro Moreyra e Renato Viana. Foi com a

iniciativa destes dois artistas que se declarou instaurada a peleja entre profissionais e amadores, a qual se estendeu por todo o século XX. A partir de então, o amadorismo passa a representar uma alternativa de ruptura com o teatro de entretenimento. Todavia tanto o empreendimento artístico de um como de outro não foram os responsáveis pelo lançamento das novas leis que passariam a amparar a edificação do teatro brasileiro moderno. Segundo Tania Brandão (2009), o Teatro do Estudante do Brasil é o grande responsável pelo início de uma fase no teatro brasileiro que a pesquisadora denomina como a “era de formulação do teatro moderno” (p. 108). E é este período de gestação de um fazer teatral outro que propicia a consolidação do moderno no teatro brasileiro. De acordo com a historiadora, as duas maiores contribuições do TEB para o surgimento do teatro moderno no Brasil foram: a criação de uma nova geração de atores e a aparição do diretor dentro do ambiente teatral da época. Essas inovações cênicas aparecem já na estréia do grupo de Paschoal Carlos Magno, com a montagem de *Romeu e Julieta*, de 1938, realizada no teatro João Caetano, Rio de Janeiro.

Feito o esboço desta conjuntura artística, é visível que o movimento amadorístico no teatro brasileiro se configura enquanto contestação de um sistema teatral organizado em parâmetros mercadológicos. Porém é preciso que desde já se faça um alerta: cada grupo amador atende a um plano de ação específico, e, portanto, cada qual entende como sendo uma a sua necessidade artística no cumprimento de uma determinada meta de construção teatral. O que talvez permita que os grupos de teatro amador sejam colocados em um mesmo conjunto dentro desta época de “pré” modernismo, é o desejo de reformulação de um teatro que para todos eles apresentava-se esgotado e ensimesmado em velhas práticas do profissionalismo. Mas, mesmo assim, isso não é o bastante para entendê-los como sendo de uma mesma natureza artística. A idiosincrasia dos grupos amadores, os quais são colocados pela tradição historiográfica brasileira<sup>4</sup> como “precursores do moderno”, sinaliza para a necessidade de uma análise crítica que permita que cada um desses conjuntos ganhe um desenho próprio. Só assim é que novas discussões acerca do Teatro Brasileiro Moderno podem se estabelecer a partir de perspectivas renovadas de análise. Apresentada a importância desses estudos “particularizados”, ratifica-se como objetivo central desta pesquisa, o estudo sobre a estréia do Teatro do Estudante do Brasil. Para tanto, é necessário tratar antes de tudo de alguns aspectos da trajetória artística de Paschoal Carlos Magno, já que como fundador, mentor e

---

<sup>4</sup> O que se denomina aqui como tradição historiográfica é o conjunto de visões já consolidadas pelo tempo, e as quais tratam da história do teatro brasileiro a partir da perspectiva dos modernos. Desses estudos são os autores mais citados a título de referência: Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Gustavo Doria.

criador do TEB, ele foi o grande responsável por proclamar um ideal para onde convergiram tantos esforços individuais e institucionais.

Paschoal Carlos Magno foi de fato o responsável pela criação e edificação do Teatro do Estudante do Brasil. O TEB teve durante a sua existência (1938–1952) outros diretores artísticos<sup>5</sup>; mas foi Paschoal quem legitimou o grupo como sendo obra teatral de relevância para a cultura nacional, atraindo assim, a atenção não só da sociedade civil da época, como também o amparo do Estado. Porém, mais do que a credibilidade dispensada ao grupo, o fundador do TEB é o autor deste enquanto projeto teatral e político. Assim sendo, o formato inicial do TEB e suas prerrogativas correspondem à realização dos pensamentos de seu idealizador. Por conseguinte, as experiências artísticas e as campanhas sociais de Paschoal, anteriores ao TEB, podem ser lidas como indícios de um plano que deu origem a este grupo de teatro amador.

A seleção desses fatos é já uma interpretação subjetiva deste estudo, pois cada análise histórica é sempre mais interpretativa do que verdadeira. Não se trata, portanto, de ambicionar a reconstituição fiel de uma realidade passada. Como uma leitura entre tantas outras, perdidas no infinito de seus arranjos e desarranjos, esta pesquisa contém escolhas. Considerando isso, a tentativa de desvendar a origem do TEB se dá, inicialmente, na definição dos episódios “significativos” da vida de Paschoal Carlos Magno, os quais correspondem aqui como “antecedentes” do processo de elaboração do próprio TEB.

Logo, o Teatro do Estudante do Brasil deve ser entendido para além de um modelo de reformulação de uma prática teatral dentro de um processo de revisão da arte nacional. Antes de tudo, o TEB é um projeto pessoal de Paschoal que tem congruência ideológica com um contexto político e cultural da história do Brasil: a Revolução de 30 e a instalação do Governo Vargas. E é alicerçado nessas diretrizes que se deve verificar as razões da fundação deste grupo de teatro amador amparado em bases estudantis. Mas, para isto, é importante que antes se atente para o vínculo que Paschoal criou com o teatro, a partir de suas realizações profissionais e suas ligações com grupos amadores. Para depois, então, analisar a figura de Paschoal como uma personalidade política, tendo em vista as suas campanhas sociais e seus empreendimentos artísticos.

---

<sup>5</sup> A alternância de diretores no comando do TEB foi necessária devido à carreira diplomática de Paschoal Carlos Magno, que frequentemente viajava para o exterior em cumprimento de missões delegadas pelo Itamaraty. O TEB contou, portanto, com diferentes diretores artísticos, como: Maria Jacintha, que assume esta função no ano de 1940, e José Jansen, que se inicia no cargo em 1945.

### 1.1) Paschoal, autor teatral

*As tentativas enviesadas de uma dramaturgia imprópria ao meio aclamado dos profissionais*

“Um autor teatral não pode ser um escritor. Um escritor não pode ser um autor teatral. São duas vocações. Duas profissões diferentíssimas. [...] O livro guarda. O teatro espalha. O nome do escritor, impresso, fica junto do livro que escreveu, conhecido, repetido. O nome do autor teatral, representado, muitas vezes ninguém sabe. Um tem o triunfo. O outro tem a glória.”  
(Moreyra, Álvaro. 2007, p. 132-33.)

Paschoal Carlos Magno iniciou a sua vida teatral como autor. Aparentemente tal disposição para a escrita vinha de sua paixão pelos versos, já que seus primeiros passos na arte foram dados em direção à poesia. Paschoal sempre foi um literato, mais como amante das letras do que como poeta consagrado. Suas obras poéticas nunca tiveram a mesma repercussão que as suas campanhas artísticas. De fato, Paschoal foi antes de tudo um animador cultural.

Sua primeira produção artística foi um conjunto de poemas intitulado *Templos*, de 1918. O pai de Paschoal, o Sr. Nicolau Carlos Magno, entregou estas insípidas tentativas de escrita poética ao Conde de Afonso Celso, membro da Academia Brasileira de Letras, a fim de que ele opinasse sobre os poemas do filho. O conde, em carta enviada, responde-lhe dizendo que o jovem tinha talento, e que o tempo e o estudo lhe trariam o tom necessário à consagração de um poeta. Mas advertiu que seria atitude prematura a publicação de um livro composto por tal conjunto de poesias.<sup>6</sup> É, então, só mais tarde que Paschoal Carlos Magno publica um conjunto de sonetos chamado *Tempo que passa* (1922). Neste, a homenagem maior é dirigida ao seu grande ídolo Olavo Bilac. Outra obra poética de Paschoal, que mereceu um pouco mais de atenção da imprensa, foi o seu livro *Chagas de Sol* (1925). Seguindo ainda pela vertente poética, Paschoal publicou *Esplendor* (1932). Porém ele não se deteve apenas nos versos como escritor, se aventurou inclusive na composição de um romance, *Drama da alma e do sangue* (1926), e de uma novela, *Desencantamento* (1928).

Paralelamente as suas criações poéticas, Paschoal Carlos Magno enveredou também no campo do texto teatral. Na verdade, o exercício da escrita poética e da composição dramática seguem juntos na vida de Paschoal. E é como poeta que ele será “lançado” na

---

<sup>6</sup> Este fato é relatado no livro de Paschoal Carlos Magno, *Sol sobre as palmeiras* (1944), uma memória ficcional, p. 323-332. No livro de Paschoal, é ele quem recebe a carta do Conde de Afonso Celso. Porém, foi encontrada uma correspondência deste literato, no Acervo da Funarte, endereçada ao Sr. Nicolau Carlos Magno. Ela é datada de 21 de julho de 1921, enquanto que no romance de Paschoal tudo ocorre no ano de 1918. Segue a transcrição de um trecho da carta do Conde: “O poeta tem sentimento, metrifica bem e revela engenho artístico. Auguro-lhe belo futuro literário. Não convém, entretanto, que publique já as produções juvenis. O mais acertado é que, aprimorada a sua inspiração, pelo estudo e a experiência, dê um livro definitivo.”

sociedade, ainda que de maneira forçosa, pois os seus méritos literários parecem terem sido articulados a fim de que Paschoal ganhasse um caráter de destaque no círculo intelectual. Durante toda a década de 30, a construção de sua figura quanto a uma relevância social se deu, e em muito, via monumentalização como poeta. Mas a sua consagração de fato nunca chegou a acontecer, pois ele não foi um poeta importante para a literatura nacional. Apesar de publicadas, o alcance de suas obras poéticas sempre se deu apenas em um círculo restrito, pequeno e doméstico. Também no teatro, Paschoal não alcançou a glória como dramaturgo. Suas tentativas de inserção no teatro profissional, enquanto autor teatral, foram malfadadas.

A sua primeira experiência de escrita de um texto teatral parece ter sido a elaboração de uma peça para o teatro construído por seu pai na sua própria casa. Tratava-se de um palco simples, que tinha como cortina da boca de cena uma colcha feita com os retalhos provenientes da alfaiataria do Sr. Nicolau. O pai de Paschoal, ainda que passando por dificuldades financeiras, tinha grande interesse pelas artes, e assim propôs a criação do seu Teatrinho de Arlequim. Nele, os filhos eram atores de peças destinadas a uma platéia composta de crianças pobres. Para a estréia do “grupo”, Paschoal escreveu o *Drama de Arlequim*, peça composta toda em verso. Não se sabe bem ao certo quanto tempo durou essa “brincadeira”, que era uma atividade de fim de ano da família, quando as crianças já não tinham compromissos escolares. O interessante deste teatro familiar é que nele não havia o ponto, que era “uma coisa” que tinha razão apenas “no teatro de gente grande”<sup>7</sup>.

O interesse de Paschoal pelo teatro se deu, portanto, via Nicolau Carlos Magno, de quem ele herdou sua “inclinação” às artes. Orlanda Carlos Magno, irmã de Paschoal, definiu seu pai como “um sujeito inteligente, belo, autodidata magnífico”, que “tinha uma biblioteca no crânio.” Segundo ela, o Sr. Nicolau “amava o Teatro e a Música”, “paixões” que ele

---

<sup>7</sup> Apud M. de Carvalho, *O teatrólogo Paschoal Carlos Magno*, p.4. Esta referência se trata de um texto em anexo da versão utilizada neste estudo da peça *Pierrot*, de autoria de Paschoal. No seu texto, Martinho de Carvalho utiliza-se de um trecho de *Sol sobre as palmeiras* para contar o início da vida teatral de Paschoal Carlos Magno. Esta narrativa de Paschoal pode ser considerada uma fonte de “fatos reais”, pois esta obra tem como base os acontecimentos ocorridos na infância do autor. Isso fica claro em carta remetida a Orlanda Carlos Magno (irmã de Paschoal), datada de 26 de outubro de 1936. Nesta correspondência, Paschoal trata do romance que pretendia escrever, e que se intitularia *Pés descalços*. O argumento deste livro, e mais algumas indicações de personagens, de espaço e de tempo, correspondem à narrativa de *Sol sobre as palmeiras*. Sobre o livro que mudará de título, escreve Paschoal: “[...] a história é toda bordada em torno de um alfaiate, jovem, cheio de ambição e com esperanças deslimitadas nos filhos, que são oito. [...] “Pés descalços” é a história da minha infância e a dos meus irmãos. Pobreza. Muito trabalho. Dignidade. A ação, ao invés de se passar na Rua Visconde de Rio Branco, decorre (modifiquei-a por efeitos técnicos) em Paula Mattos, numa chácara grande. Tenho procurado reconstituir, com velhas memórias, toda a vida de então, as lutas, as tristezas, e a alegria sempre jovem de “Seu” Chico [o Sr. Nicolau Carlos Magno]”. Paschoal prossegue a carta contando os nomes dos personagens e suas correspondências com os seus familiares. E então Paschoal conta a razão de escrever *Pés descalços*, que tinha como objetivo uma publicação em 1937 – este livro seria uma homenagem ao pai, que ele retrata da seguinte maneira: “alfaiate sonhador, que gostava de teatro, de livros e de música e que, de manhã, ficava fulo de raiva se alguém o perturbasse na leitura dos jornais...”.

transmitiu para toda a família, especialmente para Paschoal<sup>8</sup>. Desta forma, tendo o amparo e o incentivo do pai, Paschoal sempre frequentou o teatro, apesar da condição humilde e proletária de sua família. Sobre isto, ele relata: “Como o dinheiro era sempre limitado e os teatros multiplicavam-se na cidade, chamando-me pela boca de seus cartazes, só havia um remédio: entrar, de senha, e assistir os espetáculos nas galerias, ou atrás, de pé, na geral.”<sup>9</sup>

Foi então no seio de sua própria família que Paschoal começou a desenvolver os seus “dotes” artísticos através de composições simples, que se configuravam como exercícios caseiros da escrita dramática e poética. Entretanto, o Sr. Nicolau parece ter levado muito a sério o entusiasmo de Paschoal em relação ao teatro e às letras. O pai procurou sempre incentivá-lo, e pensando nisso foi que passou a buscar “peritos” no assunto das artes, a fim de que estes pudessem dar opiniões especializadas a cerca das primeiras obras do filho. Devido a profissão de alfaiate, o Sr. Nicolau tinha contato com alguns homens influentes da sociedade carioca da época, pois costurava para gente de alta estirpe. E foi desta maneira, inclusive, que ele teve acesso ao Conde de Afonso Celso, através de um cliente seu que conhecia o acadêmico responsável pelo primeiro veredicto sobre os versos de Paschoal.

Aliás não foi só na poesia que se deu este exame da obra de Paschoal ainda menino. Depois do *Drama de Arlequim*, ele escreveu *A torrente*, em 1918. Este texto foi levado a Gomes Cardim, que junto a famosa atriz Itália Fausta e outros elementos de renome, compunham a Companhia Dramática Nacional. A opinião deste homem de teatro assemelhou-se bastante aquela emitida pelo Conde de Afonso Celso. Gomes Cardim, surpreso com o fato do autor da peça ser um aluno do Ginásio São Bento<sup>10</sup>, escreveu na primeira página da obra de Paschoal: “é promessa que precisava amadurecer ao calor da reflexão, do estudo” (MAGNO, 1969, p. 181). Conta Paschoal que no dia seguinte a sua visita ao Teatro Carlos Gomes, chegou uma remessa de clássicos portugueses em sua casa, enviados por Gomes Cardim. Outra peça que também se destinou a ser mais um entre esses “rascunhos” de escrita dramática de Paschoal, foi *Chiquita*. Tratava-se de uma opereta que foi levada para avaliação de Eduardo Vieira, que, segundo Mario Nunes, “dirigia o Chatelet da Empresa

---

<sup>8</sup> A fonte destas informações é um texto de autoria de Orlanda Carlos Magno intitulado *Paschoal, meu irmão*. Trata-se de uma “série de notas”, como esclarece a autora, elaboradas para a propaganda eleitoral de Paschoal Carlos Magno como vereador do Distrito Federal, no ano de 1950, pela UDN. Orlanda Carlos Magno atesta que escreveu “estas linhas, apressadamente”, dispondo do imenso arquivo de seu irmão, do qual ela se diz “zeladora”. Este documento contém 26 páginas, e encontra-se no *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

<sup>9</sup> Discurso de Paschoal Carlos Magno em homenagem à atriz Maria Mattos, proferido em outubro de 1938. Manuscrito encontrado no acervo do autor.

<sup>10</sup> O Sr. Nicolau Carlos Magno havia conseguido uma bolsa de estudos para que Paschoal fosse aluno deste colégio.

Paschoal Segreto no João Caetano” (1956, v. 4, p.13). Dada como “irrepresentável”, *Chiquita* teve, porém, a chance de ganhar uma música de autoria de Paulinho do Sacramento. Mas tal oferta não se concretizou por conta da família Carlos Magno, que não “queria que Paschoal se desviasse do estudo.” (p.14) O texto desta peça, encontrado no acervo do autor, data de 1920, quando provavelmente se deu todo o desenrolar deste episódio.

Paschoal foi um menino doente e anêmico que parece ter encontrado na poesia e no teatro um refúgio. Todavia o deslumbramento do pai com a possibilidade de ter um filho poeta, supostamente fez com que Paschoal de fato acreditasse em si como um talento prematuro das artes. E foi assim que ele continuou investindo na escrita, tanto poética quanto dramaturgica, ao longo de sua vida, apesar de nunca ter sido reconhecido por estas suas “habilidades” de composição literária.

Foram poucas as peças de Paschoal que ganharam os palcos. E a primeira que foi levada à cena resultou num insucesso da Companhia de Jaime Costa. A peça chamava-se *Pierrot*, e parece ter sido escrita em 1928. Porém, ela só foi montada em outubro de 1931, no Teatro João Caetano. Na estréia desta temporada, o presidente Getúlio Vargas compareceu a platéia. Este espetáculo marcou não só a estréia de Paschoal como dramaturgo, como também na função de diretor artístico. *Pierrot*, depois de uma curta temporada no Rio de Janeiro, excursionou pelo Brasil, passando por São Paulo, Salvador, Recife e João Pessoa.

Assim, é com *Pierrot* que Paschoal é pela primeira vez visto como um teatrólogo. Porém este reconhecimento se dá mais por um setor da tradição acadêmica do que pela imprensa, já que o único sucesso desta peça corresponde ao prêmio que Paschoal ganhou da Academia Brasileira de Letras como autor teatral. *Pierrot* é inscrita por Paschoal, sob o pseudônimo de Marcius de Avellar, no Concurso Literário de 1930, promovido pela ABL, na categoria de teatro inédito<sup>11</sup>. As inscrições para o evento se encerraram em 31 de março deste mesmo ano, sendo que o resultado de tal competição data de 14 de maio de 1931. Os vencedores da modalidade “teatro” foram anunciados somente dois meses depois da decisão da comissão julgadora, na edição do mês de julho da revista da ABL. *Pierrot* é laureada com o primeiro lugar do concurso, e é a única peça que merece destaque frente a comissão examinadora, composta por Olegario Marianno, Coelho Neto e João Ribeiro. Nem mesmo uma menção honrosa é destinada a nenhum outro dos cinco textos concorrentes, inscritos

---

<sup>11</sup> As outras modalidades deste Concurso Literário da ABL foram: Poesias publicadas e inéditas; Romances publicados e inéditos; Teatro publicado; Erudição, obras públicas e inéditas; e Poesias avulsas e inéditas, assunto histórico.

tanto na categoria de teatro publicado quanto na de teatro inédito. A comissão, num discurso um tanto quanto cortês, anuncia da seguinte maneira a sua decisão:

Lemos e examinamos todas elas [as peças], esforçando-nos para chegar a conclusões justas e imparciais, o que não era fácil, pois que nenhuma sobressaía com grande valor acima das outras que possuíam qualidades dignas de nota, ainda que logo ao primeiro exame o trabalho que se intitula *Pierrot* mostrasse evidente superioridade das demais<sup>12</sup>.

Ao prosseguir a leitura deste parecer da comissão julgadora, encontra-se quais foram os motivos que nortearam a escolha da peça de Paschoal Carlos Magno como a vencedora da competição: “Impõe-se, desde logo, como a mais bem feita e bem composta de todas, pela ação, labor literário e excelência de forma na dialogação.”<sup>13</sup>

Toda esta qualidade textual declarada pela ABL como fator de primazia literária, não corresponde a maioria das declarações da crítica especializada da época. Mas se a imprensa ficou ainda que um pouco dividida entre aceitar ou repudiar os esforços dramaturgicos de Paschoal, parece que o público em geral ficou desgostoso quanto a esta peça. Isto porque *Pierrot* trouxe grandes déficits para o ator-empresário Jaime Costa. E, se o lucro advindo da bilheteria do espetáculo era o maior termômetro de sucesso de uma peça no teatro profissional, é certo afirmar que *Pierrot* não correspondeu às exigências do mercado do teatro de entretenimento do qual sobrevivia Jaime Costa.

A temporada de *Pierrot* foi um fracasso porque o texto era impróprio à finalidade do teatro profissional da primeira metade dos anos 30. A peça tem uma atmosfera muito densa e, portanto, não poderia se enquadrar na expectativa de um público acostumado com a fugacidade e agilidade do teatro ligeiro. *Pierrot* é um texto ingênuo, que traz uma história de amor que permanece contida em um formato dramaturgico construído no que se pode determinar talvez como o avesso de uma comédia de caráter. *Pierrot* é uma peça por demais “lírica” para ser considerada como texto de teatro. A ação dramática fica estagnada nas elucubrações “filosóficas” das personagens. Desta forma, pode-se supor o quanto ficou entediado e aborrecido o público que assistiu a montagem de *Pierrot*, em 1931, pela companhia de Jaime Costa.

Composta de três atos, *Pierrot* conta a história de um homem apaixonado e sofredor, que se assemelha bastante ao ânimo da singela figura carnavalesca que dá título à peça. A trama se desenrola em torno de um triângulo amoroso formado por Jorge, Paulo e Anna

---

<sup>12</sup> Revista da Academia Brasileira de Letras, julho de 1931, ano XXII, nº 115, p.313.

<sup>13</sup> *Idem*, p.319.

Maria. Jorge, o protagonista da peça, é um moço de alma cansada, um escritor marcado pelo amor não correspondido. Em uma de suas primeiras falas, ele se dá a seguinte definição: “Sei tão somente, que tenho uma alma estranha, cheia de delicadezas... Olhe: se me permite o elogio: uma alma de príncipe.”<sup>14</sup>

A peça começa com uma conversa entre Jorge e o seu amigo Paulo, onde o ambiente de pouca luz e o clima chuvoso propiciam as confissões dolorosas do personagem principal. Jorge, além de carregar imensa mágoa pelo fato de ter sido abandonado por sua amada Anna Maria, está ficando cego, resultado de uma doença que o acomete desde a infância. O primeiro ato prossegue num ritmo arrastado devido as meditações dele sobre a vida e o amor. É, então, que ele, já só, encontra-se com Anna Maria, que entra na sua casa feito uma “ladra”. A conversa entre os dois amantes segue a passos lentos, num “vai e vem” próprio de uma reconciliação amorosa que demora a se concretizar. Ao final, Anna Maria e Jorge se rendem um ao outro, e o ato termina num tom bastante melancólico:

**Anna Maria:** Deixe-me ver os teus olhos (silêncio) Ah! O que eles me lembram, assim dourados e...

**Jorge:** O que te lembram?

**Anna Maria:** Os olhos de um “pierrot”.

**Jorge:** De um pierrot?

**Anna Maria:** Sim. Foi no carnaval. Eu dançava nos “Políticos”. Um pierrot todo branco dançou comigo. Não me disse palavra... Tinha os teus olhos.

**Jorge:** Eu mesmo.

**Anna Maria:** Tu?

**Jorge:** Que sou eu na vida senão um pierrot?

**Anna Maria:** Os outros homens são arlequins. Fazem as mulheres sorrir...

**Jorge:** Para depois vê-las chorar...

**Anna Maria:** E os pierrots?

**Jorge:** Sempre se lembram das mulheres que amarram. Preferem chorar por elas...

(pausa) Como eu te amo!

**Anna Maria:** És o último pierrot.

**Jorge:** Eu te amo! Eu te amo! Eu te amo!

(Ato I, p.20-21)

O segundo ato começa com uma conversa entre a Bá de Jorge e seu médico. Eles discutem o estado de saúde deste moço tão excêntrico que sofre das moléstias de sua própria sensibilidade. É então que Paulo retorna à cena. Há uma indicação mais adiante de que este permaneceu fora da cidade por um ano e meio, viajando pela Europa. É hora, portanto, de revelar ao leitor/espectador quem é Paulo. Ele é um homem que, segundo a Bá, “vive

---

<sup>14</sup> *Pierrot*. Exemplar datilografado. Doação de Martinho de Carvalho à Biblioteca da Funarte. Este texto recebe uma numeração de páginas particular: o redator optou por reiniciar a contagem a cada início de um novo ato. Deste modo a referência para esta citação é Ato I, p.3.

desejando a mulher dos outros” (Ato II, p.10). E diante deste fato, Jorge não apresenta nenhum julgamento moral em relação ao amigo. Pois, bastante inocente, o “último pierrot” está como que distraído pela alegria que lhe rende o convívio com o seu grande amor, Anna Maria. Este fato inclusive lhe proporciona a volta de sua visão.

É só no final deste ato, que o nó da trama de *Pierrot* é revelado: Anna Maria e Paulo tiveram um caso no passado. Paulo é o arlequim que envolve as mulheres pela cafajestice própria de seu temperamento. E Anna Maria foi vítima desta paixão antes e depois de cônjuge de Jorge. Foi por razão deste desejo, inclusive, que Anna Maria deixou Jorge sem nunca pronunciar-lhe o motivo de sua partida<sup>15</sup>. A cena que encerra o segundo ato da peça termina com outra reconciliação: desta vez a de Paulo com Anna Maria. E é neste momento que se arma a confusão que trará o fim trágico desta história, pois Jorge vê o beijo que Paulo dá em sua esposa.

O terceiro ato se passa no carnaval. Anna Maria confunde Paulo com Jorge, já que este entra em casa vestido com uma fantasia igual a que Anna Maria havia programado para o amante, um pierrô negro. Jorge diz que armou esta cilada e confessa ter matado Paulo na rua, escondido na folia dos brincantes, por conta do imenso amor que sentia pela esposa. Mas, diante do desespero de sua amada, Jorge revela que tudo isto foi um blefe para tentar reconquistar Anna Maria, e garante que Paulo está vivo. Anna Maria, aliviada, sai em busca de Paulo, e com o consentimento de Jorge. A peça termina com o retrato da solidão que é inerente ao “último pierrot” apaixonado:

**Jorge:** Como a noite está linda... Vai apreciá-la. Anda, Anna Maria (da porta sem se voltar) Adeus!

**Anna Maria:** E tu?

**Jorge:** Eu? (sem olhá-la sempre) Adeus! O último pierrot, como os outros, prefere sacrificar a sua felicidade pela alegria que possa dar a mulher amada... Anda...

---

<sup>15</sup> Há um solilóquio de Anna Maria no qual ela narra claramente os fatos de seu envolvimento com Paulo. Trata-se de uma confissão sua a Bá: “Conheci-o [Paulo] dois anos antes de vir a conhecer o Jorge. Fez-me sua amante. Obrigou-me a papéis infames... Mas como eu o adorava! Abandonou-me na miséria... Quando conheci o Jorge, ele me pediu que nunca lhe falasse do meu passado. Obedeci-lhe. Uma tarde tive saudades do “outro”, do “primeiro”... Uma verdadeira tortura. Uma cruel obsessão... Faltava-me ar nesta casa... Tinha ansiedades pelo primeiro, pelo Paulo. Revoltei-me contra mim mesma... Fiz-me forte. Inútil. Em tudo via a sombra do que me perdera. Foi assim que parti... Ah! Bá, se você soubesse... Como começou então a minha maior angústia... procurei pelas ruas, rolei em tabernas, a procura do Paulo... E dei-me a todos os homens que se pareciam com ele. E mesmo de uma feita, persegui um homem, que nem sequer para mim olhava, só porque vinha reconhecendo o mesmo perfume usado pelo meu primeiro amor. Se você soubesse... Se você soubesse... Durante dias uma mesma idéia me perseguia como uma febre... Era de vir até aqui roubar... entendeu roubar? O que me fosse possível como uma vingança a essa casa onde a minha cruel obsessão nascera. Vim. Dei com Jorge. Tive pena. Não mais parti. O Jorge me ofereceu o seu nome de esposo. Aceitei-o. Como que as minhas memórias morriam aos poucos. Com o que os meus nervos não mais vibravam... Depois, o Paulo voltou da Europa. Era amigo do Jorge. Veio vê-lo. Ao ver o passado diante de mim, quis reagir, mas que senti? Uma espécie de terremoto interior. Se o Paulo me fizesse um gesto, eu o acompanharia...” (Ato III, p.09-10).

Adeus... (ela toma a capa que está sobre a cadeira. E arrastando-se, põe-se a andar...)

**Anna Maria:** Adeus Jorge!

**Jorge:** Diverte; A vida é linda!

**Anna Maria:** Jorge... (Ao ouvir a porta que fecha, Jorge se volta, precipitando-se para ela, abafando, em soluços, o nome da amante que se vai para sempre. Cambaleia, de súbito, leva as mãos aos olhos...)

**Jorge:** Anna Maria... (tateia os móveis. É a cegueira que lhe volta, enquanto lá fora ranchos passam cantando, na felicidade da noite orgiaca) Os meus olhos!... A sombra... A solidão!... A sombra!... A solidão! (soluça desvairadamente)  
(Ato III, p.17)

A fatalidade de Jorge, atestada por seu fim “trágico”, é a de ser o último dos pierrôs. Segundo o argumento da peça, o sujeito com tal destino está fadado à tristeza por conta da natureza de sua própria alma. Esta atmosfera um tanto quanto exagerada que envolve a trama de *Pierrot*, é o tema de música homônima composta por Paschoal em parceria com Joubert de Carvalho. A música foi criada para ser lançada junto a estréia do espetáculo da Companhia Jaime Costa, e tornou-se prólogo da peça em várias de suas apresentações. Durante a temporada do Teatro João Caetano, esta canção ganhou a voz do cantor Jorge Fernandes. Paschoal relata que a música e o poema de *Pierrot* “nasceram em meia hora”, no apartamento de Joubert de Carvalho, e que depois da estréia do espetáculo, *Pierrot* tomou “conta da cidade.” Todos a cantarolavam de diversos jeitos; a canção era “assobiada nos bondes, ônibus, lojas, praças, ruas.” Paschoal ainda declara que tal foi o sucesso de *Pierrot*, que surgiram “paródias com Getúlio, os “tenentes” então no poder, baseadas na música e na letra dessa canção.” (Magno, 1969, p.183). Segue a transcrição da letra de autoria de Paschoal:

Há sempre um vulto de mulher  
Sorrindo em desprezo à nossa mágoa  
Que nos enche os olhos d’água.

Pierrô, pierrô,  
teu destino tão lindo  
É sofrer, é chorar,  
Toda vida  
Por amor do amor  
De alguém, de alguém.

Arranca a máscara da face,  
Pierrô,  
Para sorrir do amor que passou

Deixar de amar, não deixarei  
Porque o amor feito saudade  
É a maior felicidade.

Pierrô, pierrô,  
 Teu destino tão lindo  
 É sofrer, é chorar toda a vida,  
 Por amor do amor de alguém,  
 De alguém,  
 Arranca a máscara da face Pierrô  
 Para sorrir do amor que passou.<sup>16</sup>

Segundo Paschoal Carlos Magno, a peça *Pierrot* é uma “comédia romântica”, isto quer dizer, dentro de um sentido trivial, que se trata de uma história singela; sobre o que ele mesmo define como sendo o “transbordamento de um homem”. E é este tema que, automaticamente, divide a crítica especializada, a qual se mantém inclinada ora a aclamar Paschoal pela sensibilidade do enredo de sua peça, desenvolvido a partir de um requinte poético próprio do autor, e ora a desconsiderar *Pierrot* enquanto texto teatral, devido a sua ineficácia dramaturgicamente. Logo, o mesmo argumento é utilizado pela imprensa tanto na condenação quanto na glorificação de Paschoal diante da tarefa de redigir um texto para teatro. Este fato só exacerba que a condição de poeta é a marca da assinatura artística de Paschoal, e que este traço acentuado de sua escrita é a natureza mesma de seu desajeitamento em relação à composição dramaturgicamente.

Quando aprovada pela crítica, *Pierrot* recebe qualificativos que ressaltam o lirismo característico da verve de *poeta* de Paschoal. Em *A Razão*, periódico da cidade de São Paulo, *Pierrot* é elogiada da seguinte maneira: “Seus atos deliciosos, se desenvolvem dentro de grande naturalidade, cheios de cenas de profundo sentimento. Paschoal Carlos Magno escreveu uma peça á altura de seu nome de escritor emotivo e inspirado.”<sup>17</sup> Arnaldo Sampaio, jornalista de um periódico baiano, também enaltece o texto de Paschoal a partir de sua natureza poética; segundo o crítico, *Pierrot* é um “verdadeiro poema de amor”, uma “peça sentimentalíssima, de expressivos transe emocionais”<sup>18</sup>. Essas afirmações, entre outras que também se mostram entusiasmadas com o lirismo desta peça de Paschoal, refletem que quem se anima em louvar *Pierrot*, assim o faz porque vê Paschoal como poeta, e não como autor teatral. E é uma declaração do próprio Paschoal que ajuda a sustentar a afirmação de que ele era poeta demais para conseguir ter êxito de dramaturgo em *Pierrot*:

---

<sup>16</sup> A letra da canção *Pierrot* foi retirada da transcrição feita pelo jornal “O Povo”, de Fortaleza (CE), datada de 19 de maio de 1973. A matéria é uma retrospectiva da vida de Paschoal Carlos Magno. Vale acrescentar aqui que ao longo da vida de Paschoal, esta música foi regravaada muitas vezes por uma série de cantores, sendo que alguns deles foram: Jorge Fernandes, Sílvio Caldas e Vicente Celestino.

<sup>17</sup> *A Razão*, 16/01/1932.

<sup>18</sup> *Diário da Bahia*, 22/03/1932.

É uma comédia romântica, conforme se apreende pelo título. Por ele se pode adivinhar o resto. Três atos de poesia, de febre e de paixão, onde almas se agitam impulsionadas pela vida que decepciona e encanta.  
É uma peça de emoção.<sup>19</sup>

Porém, todos esses elementos “da alma”, que servem ao autor para caracterizar a sua peça enquanto poesia, são reconhecidos como falha por outra parte da crítica, que se detinha em apontar como prejudicial o excesso de lirismo apresentado. A afetação do texto teatral, segundo alguns críticos, acabou bloqueando a ação dramática, e por fim mostrou que o próprio enredo de *Pierrot* era impróprio para o teatro. É bem clara a posição dada pelo Diário de Pernambuco, em 15 de abril de 1932, no que concerne a inabilidade de Paschoal como autor de um texto teatral: “Pouco, muito pouco teatro. Literatura em abundância. A história desenvolve-se toda no diálogo, sem pedir efeitos á ação.” De maneira mais radical, é no jornal paulistano O Dia que se encontra uma sentença que delata porque *Pierrot* não teve êxito: “A peça é monótona. Especialmente o primeiro ato, iniciado com uma dialogação desinteressante e “cacete”, que toma quase todo o tempo. O segundo é mais movimentado. O terceiro, melhor. Os personagens têm pouca vida e a carpintaria teatral muito falha.”<sup>20</sup>

*Pierrot* também é tachada como uma peça “pouco interessante” por Mário Nunes (1956, v. 4), que tenta isentar Paschoal da culpa da representação da sua peça. A responsabilidade pelo malogro do espetáculo *Pierrot* é atribuída, então, à Academia Brasileira de Letras, já que foi esta instituição quem concedeu um prêmio para o texto de Paschoal. Para Nunes, o defeito da peça é que *Pierrot* “falha” quanto a teatralidade e “quase não possui ação”. Ademais, os atores principais, segundo o crítico, não tiveram êxito em seu trabalho. A representação por parte deles foi “enfadonha”; e apesar de serem considerados por Nunes como “valores reais”, Jaime Costa, Lígia Sarmiento e Armando Rosas não “se impõe[m]”, sendo desqualificados como “soturnos” e “lerdos” (p.22).

O que foi dito por Mário Nunes quanto a interpretação dos atores merece atenção, porque ajuda a entender o motivo pelo qual *Pierrot* constitui um fracasso para a companhia de Jaime Costa. Além da falta de domínio de Paschoal no campo da carpintaria teatral, a escalação do elenco não levou em conta uma regra fundamental do teatro profissional da época: a compatibilidade do ator com o papel a ser representado pelo artista. Isto fica evidente no caso de *Pierrot*, quando se repara no fato do personagem principal da peça (Jorge) ter sido considerado, pelo já referido crítico Arnaldo Sampaio, como inapropriado para o tipo de

<sup>19</sup> Apud M. de Carvalho, *O teatrólogo Paschoal Carlos Magno*, p.5.

<sup>20</sup> *O Dia*, 16/01/1932.

Jaime Costa. Comparando-o com os outros dois atores principais da peça, o crítico chega mesmo a dizer que ele foi o “mais infeliz dos três”, que seu desempenho foi algo “pouco seguro”, já que o papel era inapropriado para a sua pessoa. Jorge era personagem para “um perfeito galã amoroso”, e para o qual, sentencia o cronista, “o distinto ator empresário não possui qualidades dignas de notas.” Jaime Costa foi um dos mais importantes cômicos do teatro brasileiro, e diante de tal fato dá para entender o disparate tratado por Arnaldo Sampaio, levando em conta os adjetivos que lhe foram atribuídos por Mário Nunes (“soturno” e “lerdo”). Ora, não foi só a ação que ficou retida nos diálogos pesados de *Pierrot*. Ao que tudo indica, o ator Jaime Costa também não pôde corresponder à tarefa de galã-cômico. O personagem Jorge, um sujeito doente e apaixonado, parece ter lhe exigido uma interpretação “pesada” e “ralentada”, bem diferente da sua função de cômico, na qual o ator foi sempre muito apreciado e aclamado pela crítica e pelo público.

Outro exemplo que serve para atestar a falha na escalação do elenco de *Pierrot* é o caso da atriz Ligia Sarmiento. Em um pronunciamento ao jornal *O Imparcial*, ela diz que o papel de Anna Maria lhe exigia “o máximo” de suas “forças”, pois da ingênua, a que ela havia acostumado o público, ela passaria a fazer uma “uma mulher que se entrega por amor do amor”<sup>21</sup>. Deste modo, a ela também foi exigida a elaboração de uma personagem que não condizia com o seu tipo. Essa incompatibilidade, mais aquela que se refere ao ator Jaime Costa no papel de Jorge, mostra como a montagem de *Pierrot* feriu uma das regras principais do teatro de gênero ligeiro. Neste, o ator era retido pelo tipo que ele representava no palco; a criação de um papel era ditada por aquilo que o público já conhecia do artista. O ator do teatro ligeiro esteve sempre “preso” à sua própria personalidade artística; o que o público desejava ver era aquilo que o ator sabia fazer de melhor. E na maioria das vezes, era a interpretação que seguia a linha despojada e alegre que fazia sucesso, a qual corroborava para que uma imediata comunicação entre o ator e o *seu* público fosse estabelecida. Décio de Almeida Prado (1988) trata dessa congruência entre o artista e o tipo que lhe era atribuído considerando sua personalidade, quando discorre sobre os cômicos de “primeira linha” do teatro no Brasil, Procópio Ferreira e o próprio Jaime Costa: “[eles] apresentavam ao público, a vida inteira, salvo ligeiras modificações, a mesma imagem, o rosto e as inflexões que os espectadores tinham aprendido a admirar e querer bem.” (p.21) Sendo assim, não era de se estranhar que Jorge, o protagonista de *Pierrot*, fosse tido como um papel inconveniente para o ator Jaime Costa.

---

<sup>21</sup> *O Imparcial*, 18/03/1932.

Logo, *Pierrot* se mostrou uma peça inadequada ao teatro da época, não só porque foi mal elaborada em termos de dramaturgia, como também por não corresponder ao tipo de espetáculo que o público estava acostumado a assistir na época. Não foi por menos que este espetáculo trouxe prejuízos financeiros para a companhia do ator-empresário Jaime Costa. Segundo o cômico, as despesas referentes a encenação da peça não foram quitadas pela bilheteria. Ou seja, houve um déficit na produção deste espetáculo, o qual, bem mais tarde, foi cobrado de Paschoal por parte de Jaime Costa. Vale transcrever a carta que informa sobre este fato, porque, a partir da leitura deste documento, percebe-se com mais segurança o fracasso da investida de Paschoal em relação ao seu desejo de ingressar no teatro profissional. Seguem as palavras de Jaime Costa:

Não nego absolutamente os serviços prestados por você a[sic] malfadada temporada do João Caetano [1931], devo, entretanto dizer que, você não era, como nunca foi, um profissional, secretário ou diretor de teatro, não porque lhe faltassem qualidades ou competências, mas porque, empregou sempre você suas atividades em outros setores e não podia por conseguinte estar a esta constantemente como se torna preciso a um diretor ou secretário, e por isso mesmo, não foi ajustado entre nós qualquer especificação de ordenado. Se o negócio corresse bem, seria uma coisa, se corresse mal – como de fato ocorreu – seria outra coisa, mas de qualquer maneira, haveria uma compensação como de fato, você a teve. A compensação constou da encenação da sua peça “Pierrot”. Não quero dizer que a encenei para ser apenas agradável, não, encenei-a porque realmente considere uma obra de mérito. A compensação, foi a sua montagem coisa nunca vista até o presente momento. Como sabe você, naquela época, fazer o que fiz, só mesmo por um dever de gratidão e amizade. Você lembra-se o que foi aquele cenário! aquelas luzes! aqueles móveis! até piano! até panos em combinação de cores! E tudo porque? Por causa de você, a quem eu queria prestar uma homenagem pelo que vinha fazendo. Fixe bem, não interprete, que eu queira dizer que, a obra não merecia tão grande montagem, ela merecia, mas minhas condições de negócio no momento não comportavam semelhante despesa, e tão pouco o público estava habituado a tão grandes aparatos! Foi depois você a São Paulo, lanças[r] a Companhia, e como você pode ver, foi aquele desastre, coisa de teatro, inexplicáveis! [...] Fica assim assegurado por esta que, o seu débito é de 2:700\$000 e nada mais! Agora uma coisa eu te digo amigo Paschoal; lamento profundamente que a minha vida se transtornasse, como se transtornou, porque se ela não tivesse levado tal reviravolta, você pode estar certo que eu jamais solicitaria de você o pagamento do malfadado empréstimo, e disso posso dar palavra; [...] E tudo porque a minha vida, como já disse, ficou de cabeça para baixo! Pode você estar certo amigo Paschoal que se assim não fora eu nunca! nunca! lhe falaria em tão nefasta quantia. Terminando mandando um abraço com as desculpas do sempre amigo, Jayme.<sup>22</sup>

O cenário que aparenta ser deslumbrante nas palavras de Jaime Costa era um cenário de gabinete que correspondia ao esquema do teatro profissional da época. A descrição do

<sup>22</sup> Esta carta data de janeiro de 1939, e se encontra no *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte. Junto a esta, há outras cartas do ator que atestam a difícil situação financeira de Jaime Costa nesta época de sua vida; e esta crise econômica pela qual ele passa já teria se iniciado ao final do ano de 1938.

ambiente onde se passa a história de *Pierrot*, segundo a indicação do próprio texto da peça, é a seguinte: “Gabinete sóbrio e luxuosamente mobiliado. Um piano a um canto. Estantes, velhos quadros. Janela que, à direita, dá para o jardim. Portas laterais. Uma ao fundo.”<sup>23</sup> (Ato 1, p. 1) O cenário de Saul Navarro, portanto, não poderia ser tão original que justificasse a elaboração de um determinado local que fosse único à ação de *Pierrot*. A noção de cenário como um elemento fundamental na composição de um espetáculo é moderna. Segundo Décio de Almeida Prado (1988), as companhias profissionais da época geralmente não se preocupavam em ter um cenário e um figurino específico para cada texto que fosse encenado. As roupas dos personagens vinham dos próprios atores, era deles a responsabilidade de vestir-se em cena. E o cenário era arranjado e composto a partir dos móveis e objetos cênicos que a companhia já possuísse, os quais integravam os seus acervos como “coisas” que sobravam de montagens anteriores. As exceções desse esquema geral de construção cênica eram as peças históricas e aquelas que haveriam de ser certamente um sucesso absoluto. Mesmo não se sabendo ao certo como se deu o “arranjo” cênico de *Pierrot*, é possível supor que houve um cuidado “nada tradicional” com a produção deste espetáculo. Tal afirmação é possível de ser feita devido ao conteúdo da carta de Jaime Costa. Nela se percebe que houve gastos excessivos na elaboração de um “cenário” que foi criado ultrapassando o próprio acervo da companhia do cômico.

Se Jaime Costa procedeu com tal “esmero” na montagem de *Pierrot*, foi porque ele parece ter acreditado no sucesso da peça. Mas, à revelia desta sua crença, o espetáculo trouxe apenas dívidas ao ator-empresário. E a causa principal do insucesso de *Pierrot* foi o fato de Paschoal não ser “um profissional” no teatro.

*Pierrot* fez parte da temporada de comédias de Jaime Costa no ano de 1931, na qual só foram “à cena originais brasileiros” (Nunes, 1956, v. 4, p. 8). Paschoal era um estreante na dramaturgia juntamente com Vitor de Vidal. Além de textos destes dois autores, foram montadas peças de Roberto Gomes, Renato Viana, Benjamin Lima, Abadie de Faria Rosa, Armando Gonzaga e Raul Pedrosa. Paschoal diz que, na época da montagem de *Pierrot*, foi Jaime Costa quem o convidou para ser diretor artístico de sua companhia. E que o ator sempre se interessou em montar textos inéditos de jovens autores. Jaime Costa, ainda nas palavras de Paschoal, era “um homem inteligente, generoso, mas tomado de crises súbitas de cólera,

---

<sup>23</sup> Segundo o manual de Otávio Rangel, *Técnica Teatral*, um cenário de gabinete é aquele armado para reproduzir “o interior de uma habitação” (p.40). Ele segue convenções, podendo alterar algumas de suas características em determinados casos. Pelo esquema de uma planta baixa que consta neste manual, na página 68, e de um desenho na página 70, dá para perceber a presença de elementos ícones de um gabinete no ambiente criado por Paschoal para a peça *Pierrot*: um piano em um canto, uma janela que dá para um jardim e as portas laterais e ao fundo da cena.

angustiado diante de seus compromissos financeiros e da indiferença do público e das autoridades” (Magno, 1969, p.183).

As aflições de Jaime Costa constadas por Paschoal, e que também figuram na carta transcrita acima, demonstram como que o teatro era de fato guiado pelos parâmetros do mercado. Os atores se serviam de um esquema já definido pelo gosto do público para a consolidação de suas carreiras. O teatro profissional de até então não podia, e como tudo indica, não queria, lançar “para o alto” todos os preceitos do entretenimento, já que os intérpretes dependiam do teatro para sobreviver financeiramente. Isto é um ponto importante para o entendimento deste contexto do teatro do gênero leve, contra o qual se dirigiram as propostas de reformulação teatral dos amadores: a questão da profissionalização como rédea de inovação artística. Ou seja, as novidades, que porventura algum ator ou dramaturgo quisesse trazer para a cena teatral no Brasil, não poderiam romper com aquilo que o público já se habituara a ver, que era justamente aquilo que a platéia queria assistir.

Ora, fica óbvio que o processo de modernização do teatro brasileiro só poderia ser principiado por artistas amadores que não dependessem da bilheteria dos espetáculos para viver. O grande público sustentava o teatro profissional, que era organizado dentro de um sistema de produção capitalista. Era imperativo para o teatro atender a demanda do gosto de sua platéia. Assim, os profissionais do teatro deveriam estar prontos para acatar as exigências daqueles que mantinham a sua empresa de pé. As ousadias cênicas deveriam estar sempre dentro dos limites daquilo que o público pudesse reconhecer. E é neste âmbito que se inserem as primeiras tentativas de renovação teatral, as quais se deram via dramaturgia.

Vários autores no princípio ainda da década de 30 tentaram “salvar” o teatro brasileiro com o lançamento de textos que estivessem em sintonia com o que eles conheciam da dramaturgia européia. Porém as inovações que surgiam neste campo não passavam de “atualizações temáticas”, já que a estrutura das peças e a forma de produção do espetáculo no Brasil, ainda estavam longe de serem re-configuradas. A expressão destacada acima é de Tania Brandão (2002). A historiadora esclarece o motivo pelo qual os autores nacionais estiveram impossibilitados de atingir, a título de “ruptura”, a modernidade. Para tanto, ela se utiliza de três peças para tratar desta tentativa já fadada ao insucesso: *Deus lhe pague* (1932), de Joracy Camargo; *Amor* (1933), de Oduvaldo Viana; e *Sexo* (1934), de Renato Viana. A partir desses exemplos, Tania Brandão mostra como esses textos não conseguiram romper com o sistema teatral até então consolidado no gênero leve, pois estes dramaturgos eram dependentes do profissionalismo da época para que suas obras viessem à cena:

São meras atualizações de detalhe, traduzem um moderno apenas etimológico, sem radicalidade bastante para sacudir a cena que se fazia naquele tempo. Além disso, considerando-se que tais dramaturgos buscavam promover atualizações *temáticas* mais do que qualquer outra coisa e que escreviam para o palco do seu tempo, para os atores de sua época, fica clara a impossibilidade de que seus textos pudessem sequer sonhar em propor o *moderno* – até porque o moderno é questão da cena e não da dramaturgia. (p.27-28)

Visto que o moderno é uma modificação na maneira de criar a cena teatral, era preciso que no Brasil, antes de tudo, se encontrasse outra forma de conceber o espetáculo para que a modernidade surgisse no teatro nacional. Deste modo, fica evidente que o teatro profissional nunca poderia corresponder ao processo de revisão do teatro brasileiro. Para que fosse implantado o teatro moderno no Brasil, era fundamental que fosse elaborada outra forma de organização do teatro. Tratava-se, antes de tudo, de levantar uma nova estrutura de produção não mais centrada na figura do ator-empresário. E foi esta nova maneira de entender e produzir teatro aquilo que Paschoal encontrou na Inglaterra. O contato com o teatro londrino deslumbrou-o, mudando a direção de suas ações de volta para o amadorismo<sup>24</sup>, já que na época de *Pierrot*, o jovem dramaturgo parece de fato ter sonhado em ingressar no teatro profissional.

Há ainda outro episódio da vida de Paschoal Carlos Magno que também merece uma atenção especial, por se tratar de mais uma de suas participações meio que enviesadas no teatro profissional. Depois de se associar a companhia de Jaime Costa, Paschoal tentou ser revistógrafo.

Em 16 de dezembro de 1932, estréia, no Teatro República, a revista *O Brasil é Nosso*, de autoria de Paschoal. Este espetáculo também esteve em cartaz no Teatro Recreio, no dia 22 deste mesmo mês. Estruturada em 2 atos e 26 quadros, esta revista discutia os abusos dos estrangeiros que habitavam o Brasil, os quais subjugavam economicamente os brasileiros em sua própria terra natal. Segundo o Sr. Onett, em uma crônica teatral publicada em 17 de dezembro de 1932, *O Brasil é Nosso* era “uma crítica a forma por que estrangeiros amigos” se convenciam de que o Brasil era um país deles também. Além deste tema central da revista, Paschoal abordava também em seu texto outros assuntos referentes ao contexto político-social das primeiras décadas do Governo Provisório. Desta forma, aparecem nos primeiros diálogos de *O Brasil é Nosso*, rápidas alusões feitas às eleições secretas, ao voto feminino, ao comércio de importações, à balança comercial e ao fim da República Velha. Este exercício de trazer

---

<sup>24</sup> Antes do episódio *Pierrot*, Paschoal participou como ator do Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra, e da Caverna Mágica, de Renato Viana. Essas duas atuações de Paschoal serão discutidas mais a frente, ainda neste capítulo.

para o teatro questões que estavam em voga na sociedade da época era uma prática própria da revista, a qual concerne inclusive à sua finalidade última: discutir em cena a atualidade nacional.

O primeiro ato da revista corresponde na própria preparação do espetáculo, que é constituído de “mercadorias estrangeiras e nacionais”. Esses artefatos são as atrações da peça: as canções. *O Brasil é Nosso* inicia com uma longa discussão entre quatro personagens, que opinando sobre o espetáculo que será criado diante do público já acomodado no teatro, tecem opiniões sobre o Brasil da época, e também acerca de alguns dos episódios da história do país. As figuras clichês e os tipos característicos do teatro de revista que estão presentes neste primeiro momento do espetáculo são: o Galã, o Português, o Italiano e o Turco. Este último, de nome Salim Chama, é o responsável por arranjar as “novidades” para compor o espetáculo de uma Empresa interessada em “apresentar um pouco de tudo que é bom”<sup>25</sup>.

O primeiro artigo a aparecer em cena é o americano, seguido do argentino e do português. É quando, então, surge pela primeira vez a atração nacional, que, à revelia do que vinha pedindo o Português, corresponde a uma cabocla, e não a uma mulata. Ela, ao cantar uma música de letra ingênua, conta a história de uma rancheira que está sofrendo de uma desilusão amorosa. Aparecem em seguida o artigo francês e o italiano. De repente, para a sorte do lusitano desgostoso, a mulata desponta no palco. E vem reclamando de se encontrar soterrada no meio de tantos produtos importados no fundo da mala do Turco. Continuam os números musicais, que vão sendo alternados com quadros que apresentam as intrigas entre os estrangeiros, as quais são sempre acompanhadas pelo Galã que tenta acalmar a situação.

Porém, é só no segundo ato de *O Brasil é Nosso* que aparece o quadro que dá nome à revista. Pode-se notar pela transcrição abaixo, a razão do tema do espetáculo:

“O Brasil é nosso”

(Nino de um lado e Lia de outro)

**Lia:** Isto é um absurdo... Não posso mais ouvir essas pronúncias horríveis atraçalhando a nossa língua...

**Nino:** A menina se deixa estar zangada, hein?

**Lia:** Eu sou nacionalista. É preciso nacionalizar o Brasil.

**Nino:** Apoiado.

**Lia:** O senhor é brasileiro?

**Nino:** Não. Sou italiano da Bahia...

**Lia:** O senhor é estrangeiro. Não pode dar opinião...

**Turco** (entrando): Éta, mulhersinha braba!

**Lia** (á Turco): O senhor é brasileiro?

<sup>25</sup> MAGNO, Paschoal Carlos. *O Brasil é Nosso*. Texto datilografado encontrado na Biblioteca Nacional, na seção de Manuscritos (118-0019); p. 08.

**Turco:** Sírio, brasileiro, carioca...

**Nino:** Mentira. Ele é estrangeiro.

**Lia:** Eu não digo? É mais difícil encontrar um brasileiro no Brasil, que acabar com o jogo do bicho.

**Português** (entrando): Ora, a biba a bella sociedade...

**Italiano:** Chegou outro brasileiro.

**Lia** (á português): O senhor também é brasileiro?

**Português:** Brasileiríssimo. Nasci dentro do café da Brasileira, em Lisboa.

**Lia:** Querem ver que aqui, quem é estrangeiro, sou eu?...

**Turco:** Bra quê fais barulho? Si você é estrangeira, pula fora, que o Brasil é nosso...

**Nino e Português:** Muito nosso...

**Lia** (monólogo): Turco que de vender não perde a vasa,  
que vende amendoim, vende tremoço  
que faz muamba e põe fogo na caca,  
e não vai pra cadeia e benca o troço...  
Porque?

**Turco:** Borque... o Brasil é nosso!

**Lia:** Até o Mussolini italiano,  
dessa muamba, nem lembrar-me eu posso!  
Trocou nosso café por aeroc/g lano...  
Porque?

**Italiano:** Porque... o Brasil é nosso!

**Lia:** E o portuga que aumenta sempre a burra,  
a quem compro o que janto e o que almoço  
quando feijão bichado ele me empurra  
e o cobre nunca mais que re-embolso...  
Porque?

**Português:** Porque o Brasil é nosso...

**Lia** (furiosa): Eis porque o meu sangue eu alvoroço  
e hei de sempre gritar com toda a voz! (Sai.)

**Os três** (em coro): Que culpa temos nós  
que o Brasil seja nosso?<sup>26</sup>

Este quadro retrata qual era a natureza da “implicância” de Paschoal em relação aos estrangeiros: a suscetibilidade em que se encontrava o país ao mando e desmando dos “de fora”. A razão para tal licenciosidade era ser o Brasil um país ainda não consolidado no que fosse o nacional; apesar do país ser visto por ele através das preciosidades de um povo simples, afetuoso e digno. Portanto, o objetivo central de *O Brasil é Nosso* parece ter sido, antes de tudo, o de exaltar uma *brasilidade* que deveria ainda ser construída, a partir da exaltação e da afirmação do que o povo brasileiro já tinha enquanto traço de sua fisionomia particular, ainda que mal acabada.

A companhia responsável pela realização cênica de *O Brasil é Nosso* chamava-se Farandula Encantada. Tratava-se de uma companhia de revistas organizada pela Empresa Paulista de Teatro, que tinha à frente Otília Amorim, uma das atrizes mais consagradas no

---

<sup>26</sup> *Idem*, p. 55-57.

gênero ligeiro. Neste ano de 1932, Otilia estava em alta no teatro profissional, pois fizera grande sucesso na revista *Calma, Gêge*, em fevereiro deste ano, no Teatro Recreio. Este episódio, segundo Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991), representou a “volta de Otilia Amorim para o primeiro papel feminino”. O pesquisador conta ainda que a revista fez tal sucesso que “a crítica escreveu: “Otilia ainda é a tal!”, o que equivalia a uma curvatura à majestade.” (p. 374).

Porém, o ano de 1932 foi difícil para o teatro musicado. Cavalcanti de Paiva diz que as razões deste período de escassez foi a própria situação econômica do Brasil, mais a guerra civil que eclodiu em São Paulo no mês de julho, conhecida posteriormente como a Revolução Constituinte (p.369). Deste modo, o ressurgimento de Otilia Amorim também foi marcado por “fracassos de bilheteria”. Não lograram êxito as seguintes revistas que contaram com a sua participação no ano de 1932: *Não é Nada Disso...*, de Freire Jr. e Luís Iglésias, e *Boas Festas!*, dos Irmãos Quintiliano. A esta antecedeu a montagem de *O Brasil é Nosso*, que depois de se apresentar no Teatro República, fez uma temporada breve também no Recreio, onde a Farandula Encantada passou a chamar-se Companhia de Grandes Espetáculos. Esta troca do nome do conjunto é relatada por Mário Nunes (1956, v. 4), que conta também que novos artistas foram anexados na passagem de um teatro ao outro.

O espetáculo *O Brasil é Nosso* trouxe à cena elementos-chaves da revista. Este gênero do teatro popular, apesar de apresentar muitas variações quanto à sua estrutura ao longo da história do teatro brasileiro, tinha uma base de *convenções* que deveriam ser respeitadas pelo revistógrafo. Neyde Veneziano (1991) chama a atenção para este fato quando diz que “o processo de criação revisteiro” deveria se nortear pelas “regras dramáticas” impostas pelo próprio gênero. E isto porque a escrita de uma revista, segundo ela, presumia “a aceitação, por parte dos autores, destes princípios básicos, relativos à construção do texto, que os obriga[vam] a exprimir-se dentro das condições impostas pelo próprio gênero.” (p.115) Desta forma, é a presença de algumas dessas convenções revisteiras no texto de Paschoal que aponta para o seu desejo de “acertar”, a fim de tornar-se um autor de sucesso dentro do teatro profissional.

Seguindo ainda o estudo de Neyde Veneziano, *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, pode-se dizer que Paschoal optou por compor sua revista dentro de uma estrutura que ela definiu como sendo o estilo *clássico* da revista brasileira: uma construção dramática elaborada em dois atos que se encerram com a apresentação de duas apoteoses no final de cada um deles. Há ainda, no texto de Paschoal, outras presenças marcantes de convenções corriqueiras na maneira tradicional de escrever revista no Brasil. A

primeira delas corresponde a uma exigência básica da escrita deste gênero: a variação entre as partes de texto e os números musicais, fator que garantia o equilíbrio da revista através do contraste de seus quadros de dinâmicas opostas. Outro elemento que aparece em *O Brasil é Nosso*, e que esteve em vigor na revista no Brasil até o final dos anos 40, é a presença de um fio condutor. Neyde Veneziano diz que a presença de um tema geral no espetáculo garantia que as *fantasias*, os momentos musicais, “entrassem naturalmente e parecessem fazer parte do enredo” (p.106). Isto pode ser percebido principalmente no primeiro ato de *O Brasil é Nosso*, quando aparecem na cena, trazidos pelo Turco, os artigos que compõem o início do espetáculo. Como já foi dito, os quadros musicais desta revista eram essas mercadorias nacionais e estrangeiras que serviam para falar da nacionalidade de cada país que compunha o quadro geral deste texto de Paschoal.

Além da própria estrutura da revista, outros elementos tradicionais deste gênero compunham o espetáculo da Farandula Encantada, tais como: a presença de algumas das figuras mais populares do teatro ligeiro: a roceira, a mulata e o português; a existência de *quadro de comédia* de trama simples calcado no tema da infidelidade; a utilização de um linguajar próximo do povo, elaborado a partir de gírias e neologismos na constituição dos diálogos; e a própria temática nacionalista e ufanista que dá o título de *O Brasil é Nosso* para a revista de Paschoal. Esta peça contou ainda com um *compère*, o Galão, personagem que servia para assegurar que as partes da revista se mantivessem unidas dentro de um “todo” no espetáculo. Também não faltou um conjunto de *girls*, elemento essencial à revista. Este grupo de garotas servia inclusive para garantir a execução de uma boa apoteose, momento em que toda a companhia entrava junta em cena. Entretanto, no quesito *girls*, a revista de Paschoal mostra-se um tanto quanto pobre, já que ele contou com apenas 16 moças para compor o seu conjunto, e isso é pouco se *O Brasil é Nosso* for comparada com outras revistas apresentadas no ano de 1932. Salvyano Cavalcanti de Paiva relata dois números de *girls* que podem servir como parâmetros para esta constatação. O espetáculo *Calma, Gêge*, que já referido aqui por se tratar da “volta” de Otília Amorim ao topo do elenco feminino da revista, tinha 26 moças no seu grupo de *girls*, enquanto que este conjunto em *Com a Letra A* era formado por 200 *girls*.

Porém, o número de *girls* não parece ter sido o fator principal do insucesso de *O Brasil é Nosso*. Supostamente, Paschoal, mais uma vez, não alcançou êxitos como autor no teatro profissional por faltar-lhe domínio na carpintaria teatral. E as opiniões que são avessas a revista *O Brasil é Nosso* ressaltam como Paschoal inchou a estrutura da peça, deixando-a demasiada longa e até enfadonha. É o que diz o seguinte comentário da imprensa que também

traz um novo dado quanto a composição de *O Brasil é Nosso* – a inserção de outras poesias além das de autoria de Paschoal:

A “Farandula Encantada”, [...] é uma companhia bem de revista e bem popular, que se distingue das outras por ter como diretor um poeta. Daí o seu batismo requintado, idealista. [...] E tudo na formação do elenco e na composição da obra de estréia são coisas de poeta que não quis saber senão da sua fantasia.

Diretor e autor, o Sr. Paschoal Carlos Magno esqueceu as exigências daquela primeira condição, para se entregar aos devaneios e exaltações da segunda. Não mediu tempo nem calculou o espaço; escreveu, escreveu... No seu entusiasmo de poeta que admira os outros poetas forçou ainda as dimensões da obra, para lhe introduzir poesias alheias, como as *Três lágrimas*, quadros inteiros da lavra de outrem, como a *Noite de Natal*. Naturalmente com isso a revista ficou mais rica; mas ficou também muito longa.<sup>27</sup>

Se a revista de Paschoal ultrapassou o tempo “certo” para um espetáculo deste gênero, como mostra a crítica acima, isto se deu já no começo de *O Brasil é Nosso*. Este fato é relatado por um comentário de Mário Nunes. O crítico afirma que a revista de Paschoal, com “introito [início] longo, maçante”, apesar de contar com um elenco de “figuras já consagradas”, “não despertou interesse.” (1956, v.4, p.67). Para Neyde Veneziano era fundamental acertar na duração do prólogo para que a revista alcançasse bom êxito:

As maiores dificuldades que se apresentavam durante a composição de um prólogo situavam-se em relação à sua extensão. Ele não deveria ser longo demais, para não cansar o espectador, e nem curto a ponto de não dizer a que veio. Deveria ter dialogação ágil, entremeada de música [...]. (1991, p.95)

Mas mesmo errando no “tempo” de *O Brasil é Nosso*, Paschoal Carlos Magno recebeu alguns elogios em relação a sua iniciativa malograda. Isto porque o espetáculo *O Brasil é Nosso* ora é encarado como uma tentativa de higienizar a revista. É que este gênero do teatro popular era algumas vezes considerado como apelativo e imoral. Ainda mais no ano de 1932, quando se proliferava na capital federal a moda dos “moinhos”. Salvyano Cavalcanti de Paiva explica como é que começou tal “atentado ao pudor”:

O empresário Manuel Pinto, [...] aderiu a uma moda que vinha causando furor em Paris e Londres. Tratava-se da instalação ostensiva de espetáculos de *burlesque* com *strip-tease* em casas rotuladas de moinhos. O nome provinha da decoração externa, imitação da paisagem holandesa... ou do célebre cabaré de Paris, O Moulin Rouge. Denotava shows contínuos de alta rotatividade. Pinto montou no República

<sup>27</sup> Não há referência deste artigo de jornal, trata-se de um dos documentos que formam a seção “Recortes de Jornal” do *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

o Moinho Vermelho, onde exibia *revuettes* que a crítica dos diários, pundonorosa, considerava imorais. (p.370)

Depois deste, que recebeu o nome de Moinho Vermelho, surgiram outros. E em um ano difícil como o de 1932, os “moinhos” representaram, principalmente no segundo semestre, oportunidade de emprego para “toda a gente” da revista. Se os profissionais eram os mesmos, a localidade dos “moinhos” também era bastante próxima dos edifícios do teatro musicado. Além do “Moulin Rouge” brasileiro já ter sido instalado no Teatro República, Cavalcanti de Paiva diz que nas redondezas dos teatros Recreio, Carlos Gomes e São José, nasceu o Cassino Tabaris que “logo-logo entrou para o ramo”; além de uma dupla de comediantes paulista ter transformado o Teatro Rialto no Moulin Blue<sup>28</sup>. Esses “moinhos” eram especializados em quadros picantes e na exibição de nus femininos; era praxe que mulheres de corpos magníficos se virassem de frente para uma platéia alvoroçada em vê-las sem vestimenta alguma. Diante de tais “imoralidades”, que passavam do que já era permitido de erótico nas revistas de até então, fez-se costume que esses teatros inclinados a exhibir espetáculos mais despudorados apresentassem uma faixa logo em suas vitrines que dizia: “Rigorosamente proibido para menores e impróprios para senhoritas.” (Paiva, p.382).

Diante de tal recomendação de impropriedade para crianças e moças “de família”, é relevante algumas críticas que ressaltam a inocência da revista *O Brasil é Nosso*. Parece tratar disto a seguinte colocação das “Últimas Teatrais” de 1932: “Farandula Encantada correspondeu à expectativa, dando-nos numa revista interessante, bonita e absolutamente limpa, o que é difícil de se conseguir agora. Tem graça bastante e de quando em vez um sopro de poesia torna o ambiente delicioso.” Outro comentário significativo neste âmbito é o de Celio de Barros, que diz que o espetáculo da Companhia Farandula Encantada é “absolutamente familiar”, tendo sido encenado “com certo luxo e com bom gosto.”<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Existe na obra de Mário Nunes (1956, v. 4) um tópico dedicado ao assunto dos “moinhos”, na seção “Teatro Nacional em 1932”. Há alguns dados que diferem daqueles extraídos do estudo de Salvyano Cavalcanti de Paiva, em relação à ordem de sucessão que se deram as construções dos principais “moinhos” do Rio de Janeiro. Porém é interessante como o crítico se refere a esses locais e a sua “história”: “Grassavam os *moulins* em New York, teatrinhos privados, digamos assim, de espetáculos mais do que brejeiros, licenciosos. Genésio Arruda e Tom Bill foram os primeiros a transplantá-los para aqui em maio, no Rialto, o Moulin Bleu. Ganharam dinheiro três meses a fio; e logo encontraram imitadores; no República, situou o empresário M. Pinto, O Vermelho; e o Cassino Tabaris, na rua Pedro I, passou a ser o Rouge. Começou o abuso, o que era malicioso tornou-se indecência, e em setembro, protestaram os jornais contra a imoralidade. “Era preciso distinguir: malícia não é imoralidade, maldade não é pornografia. As três casas de espetáculos que exploram, neste momento, no Rio, o gênero livre, devem contentar-se com o duplo sentido, com a cançoneta brejeira, a comédia picante, o nu sem intenção. Não é precisamente isso o que se tem dado, já há licença demasiada, degenerando em escândalos.” (p.44).

<sup>29</sup> Também esta fonte é um dos “Recortes de Jornal” sem referência.

Mas houve aqueles que repudiaram por completo a iniciativa de Paschoal Carlos Magno em escrever *O Brasil é Nosso*. Para uma parcela da sociedade, a revista era de fato um gênero teatral pequeno e antigo, e, portanto, era inadmissível que um poeta se destinasse a criar um espetáculo popular desses. É sobre este pensamento que se refere a transcrição abaixo:

O que nos foi dado ver ontem, no palco do República foi a crucificação dum homem de talento, dum artista como o Sr. Paschoal Carlos Magno, poeta dos mais brilhantes, torturado pela amargura de ter de transgredir com plebeísmos da artes cênicas, com lugares e figuras comuns das velhas e cansadas revistas. O português, a mulata, o italiano, o turco, - Deus de misericórdia! – são figuras de museu revisteiro, de que um homem de talento como o Sr. Paschoal Carlos Magno não devia lançar mão. E tanto isto é verdade que, de quando em quando, o público sentia vir de cima qualquer coisa de belo e de agradável, em que facilmente se podia reconhecer a marca da inteligência do autor.<sup>30</sup>

É bastante interessante que a ideia da revista como suporte para um conteúdo mais sublime tenha parecido um absurdo para este crítico do *Diário Português*. Quando foi justamente esta a intenção de Paschoal ao compor o *Brasil é Nosso* – aliar o gênero ligeiro, comum ao gosto do público, à beleza. Paschoal fala sobre este aspecto de sua revista ao relatar o que é a *Farandula Encantada* na sua coluna *Ronda de sete dias*:

Um pouco de tudo. Parada de mulheres lindas e de artistas populares mais queridos. Preocupação de servir, nesta época vazia de preconceitos e de triunfo absoluto do gênero livre, a beleza e a graça espontânea. Sonho substituindo piadas chulas. Canções do Brasil e dos quatro cantos do mundo. Brasilidade e universalismo.<sup>31</sup>

Mas esta intenção de Paschoal em unir lirismo à revista não é novidade. Havia espaço em espetáculos desse gênero para um quadro mais “sentimental”. É o que fala Neyde Veneziano, quando afirma que, justamente por seguir a ordem do *contraste* como princípio de construção dramática, “o gênero revista encantava, fazia rir, mas também podia fazer chorar.” (1991, p.107) E este “sobe e desce” na alternância dos quadros aparece em *O Brasil é Nosso*. Logo, Paschoal pode ter pesado um pouco mais para o lado “lírico” na criação de sua revista, por acreditar talvez que assim ele corresponderia ao “filão” de um público desgostoso com os exageros de leviandade que não eram toleradas nem pela imprensa da época. Mas isto é só uma hipótese. O certo é que Paschoal tentou ingressar no teatro profissional de um jeito ou de

<sup>30</sup> *Diário Português*, 17/12/1932.

<sup>31</sup> *O Radical*, 18/12/1932.

outro, junto a Jaime Costa, ou em parceria com Otilia Amorim. Porém ele não teve sucesso em nenhuma dessas empreitadas. Apesar disto, estes fatos são significativos por mostrar que Paschoal não esteve longe de sonhar com a glória e a popularidade dos grandes profissionais do teatro brasileiro.

Há ainda mais um fato que atesta que Paschoal foi, além de amador, um aspirante a profissional no teatro popular. Quando fora dos palcos, ele sempre esteve nos “arredores” do teatro, fazendo discursos em *prêmieres* ou em recepções de artistas estrangeiros. Seguir esses passos de Paschoal não foi intuito deste estudo, mas muitas dessas suas aparições sociais correspondem a episódios da vida de Paschoal significativos para a compreensão da sua trajetória enquanto fundador do TEB.

No ano de 1932, foi grande a participação de Paschoal nos eventos teatrais. Ele fez um pronunciamento na estréia de *Bazar de Brinquedos*, de Joracy Camargo, no Trianon, no mês de junho. Seu discurso tinha como tema o teatro nacional que, segundo ele, na época, não progredia devido ao menosprezo que o brasileiro tinha em relação aquilo que era seu. (Nunes, v.4. p.59). Paschoal também marcou presença no cortejo fúnebre de Leopoldo Fróes através de algumas palavras como representante “dos moços”. Celebrou ainda a volta de Raul Roulien ao Brasil, na Praça Mauá, depois de uma temporada do artista nos Estados Unidos. É então que essas suas aparições são suspensas, pois Paschoal embarca para a Inglaterra em 1933. Mas quando ele retorna ao Brasil, depois de quatro anos no estrangeiro, volta a figurar nas colunas sociais do teatro profissional. São exemplos desse fato dois discursos seus, feitos em ocasião da recepção de duas atrizes estrangeiras que estiveram se apresentando nos palcos nacionais em 1938: a portuguesa Maria Mattos e a francesa Cécile Sorel. Já nesta época, Paschoal falava em nome do Teatro do Estudante do Brasil, mas isto não diminui este seu aspecto “oportunista”, pois suas alianças com o teatro profissional não se extinguiram por conta de seu empenho no amadorismo. Em agosto do ano de estréia do TEB, Paschoal compôs a ficha técnica do espetáculo *Malibú*. Ele criou a letra para um tango-fox de Raul Roulien, a qual dava título à peça de Henrique Pongetti, apresentada no Teatro Glória.

Essas participações de Paschoal em eventos do teatro profissional merecem alguma atenção especial, já que demonstram que ele tinha um “lugar de destaque” na sociedade da época. Mas o caminho pelo qual seguiu a construção da figura de Paschoal Carlos Magno como personalidade não se deu apenas no âmbito do teatro. Este percurso de monumentalização é importante de ser percebido, mesmo que sumariamente, a fim de que se entenda a procedência de algumas de suas alianças artísticas e ideológicas, as quais vão

“facilitar” inclusive o seu acesso junto ao poder e à elite social no momento da criação do Teatro do Estudante do Brasil.

O primeiro grande evento de destaque de sua vida foi a sua participação na fundação da Casa do Estudante do Brasil (1929). Até então, o título de poeta não parece ter lhe proporcionado a projeção que ele teve devido ao seu empenho na campanha social pró-mocidade. Outro campo de atuação de Paschoal foi o das artes plásticas, onde ele atuou na organização de exposições e na formação de grupos de artistas.

Em 1930, Paschoal foi patrocinador da “Exposição dos Cincos”, inaugurada no Studio Nicolas, no dia 20 de dezembro. Neste evento foram lançados cinco jovens pintores: Candida Cerqueira; Odelli Castello Branco, Ruy Campello, Luiz Abreu e Edson Motta. Mas esta exposição ganhou fama mesmo por conta de suas festas, onde figuravam gente ilustre da sociedade da época. No dia 25 de dezembro, foi promovida a “Tarde de Natal”, na qual a cantora Bidy Sayão apresentou um repertório lírico em homenagem aos abrigados do Retiro dos Artistas. Três dias depois, Paschoal e mais os cinco artistas realizaram uma homenagem ao duodécimo aniversário da morte de Olavo Bilac. A Sra. Getúlio Vargas esteve presente neste evento que, aliás, lançou a bailarina Eros Volusia, filha da poetisa Gilka Machado. Ainda nesta mesma data, o grupo também promoveu um concurso literário para o lançamento de livros inéditos. A comissão julgadora era composta apenas por poetisas. Entre elas estava Cecília Meireles. Já em meados de janeiro de 1930, ocorreu o último evento da “Exposição dos cincos”. Tratava-se de outro concurso, mas desta vez destinado ao público infantil, o “Baile das Bonecas”. E mais uma vez a primeira dama do Brasil compareceu a um evento organizado por esta turma de jovens artistas, sendo a responsável pela distribuição dos prêmios para a criançada. Paschoal, anos mais tarde, falou de sua real intenção ao criar a “Exposição dos cinco”: “aproximar os artistas de todas as artes.” (1969, p.226)

Ainda em 1930, Paschoal participou de muitas atividades da Associação de Artistas Brasileiros (AAB), que foi criada em 1928 por Celso Kelly. Entre reuniões, festas e exposições, esta organização cultural também esteve empenhada em preparar um “plano integral de educação artística” a ser apresentado para o Governo Provisório. As discussões eram organizadas por comissões que representavam os diversos campos da arte: escultura, música, pintura, arquitetura, teatro e literatura. Houve também outro grupo bastante especial que ficou responsável pela “investigação sobre a formação cerebral da criança”<sup>32</sup>. Paschoal ficou curiosamente como relator na comissão dos escultores. Mas suas participações dentro

---

<sup>32</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7/12/1930.

desta associação também se estenderam ao teatro. Ele, Armando Navarro e A. Monteiro Filho propuseram a criação de um grupo de teatro na AAB, que se chamaria “Caixa de Bonecos”. Esta associação também cogitou a configuração de um Departamento Teatral seu, a fim de discutir e contribuir para o processo das artes cênicas nacional. Não se sabe ao certo o fim que levaram tais iniciativas. Mas em 1931, quando Paschoal é nomeado secretário geral da AAB, esta associação lança um concurso de peças inéditas junto a Companhia Dramática Nacional, que tem à frente Itália Fausta<sup>33</sup>. Toda sua participação na direção da Associação de Artistas Brasileiros parece ter lhe rendido uma boa projeção. Pois, de volta ao Brasil, foi justamente por fazer parte deste grupo de artistas e intelectuais que, em 1938, Paschoal foi o responsável pelo já referido discurso de saudação à atriz francesa Cécile Sorel.

Paschoal também atuou junto ao Núcleo Bernardelli, em 1932. Este núcleo era uma associação de jovens pintores que, “livres de mestres”, preparavam-se para disputar um lugar no meio das artes plásticas no Rio de Janeiro.<sup>34</sup> Este movimento foi reflexo da “Exposição dos Cinco”, e contou com a ajuda de Paschoal através de uma espécie de mecenato “indireto”. Sobre a razão do surgimento deste núcleo de artistas, e sobre o cotidiano do grupo, ele diz:

[...] Depois do sucesso da “Exposição dos Cinco”, obtivemos o porão da Escola de Belas Artes. Instalamos ali um atelier livre. Cavaletes armados, os aprendizes de pintura chegavam à noite, de lojas, oficinas, quartéis, escolas, escritórios. Gente pobre, na maioria. Era preciso pagar o modelo. Cada um contribuía com o máximo que lhe fosse possível. Cabia-me obter de amigos o que se fizesse necessário para cobrir essa e outras despesas. Cada pintor trazia seus instrumentos de trabalho e sonho: papel, lápis, carvão, pincéis, caixa de tintas. Manuel Sampaio, Henrique Cavaleiro, Marques Júnior, Quirino Campofiorito, Jordão de Oliveira, Carlos del Negro passeavam entre os cavaletes aconselhando e orientando. Mas de maneira alguma impondo seus conhecimentos ou sua experiência. Diariamente havia – antes da aula de desenho – uma hora de preparação cultural. Roberto Macedo ensinava português. Elzie Machado francês. Ari Pavão, literatura. Eu tentava informar sobre história da arte. (1969, p.228)

No ano seguinte ao lançamento do Núcleo Bernadelli, já em janeiro de 1933, Paschoal patrocinou a “Exposição dos Seis”. Este evento, que teve espaço no Studio Eros Volusia, serviu para lançar outros jovens “talentos” deste núcleo de artistas. Desta vez foram apresentados os seguintes artistas: Gusmão Cerqueira, Bruno Paiva, Bustamante de Sá, J. Rescala e J. Magno, além de Edson Motta que participou do evento anterior quando eram apenas os “cinco”.

<sup>33</sup> *Diário da Noite*, 12/05/1931. Sobre este concurso é interessante saber que as peças inscritas deveriam ter apenas um ato e assunto nacional. O júri da competição era composto por Itália Fausta, Olegario Mariano, Celso Kelly, e Paschoal Carlos Magno. A peça vitoriosa seria representada pela companhia do Teatro Rialto.

<sup>34</sup> *O Radical*, 04/01/1933.

Mas não foi apenas com os grupos das artes plásticas que Paschoal esteve envolvido nestes primeiros anos da década de 30. Ele trabalhou também na imprensa. No ano de 1931, ele e um grupo de moços fundam o Flamma: uma “revista-jornal” destinada a ser um espaço de atuação para intelectuais com menos de 30 anos. Sem programa traçado, o Flamma tinha a intenção de ser um mensário que garantisse a uma juventude pensante “a máxima liberdade de pensamento”, que segundo um dos seus criadores, Luiz Martins, era a “condição fundamental” para a existência do próprio periódico<sup>35</sup>. Paschoal tinha no Flamma, uma seção intitulada *A vida é assim mesmo*, onde ele publicou um “romance” em capítulos. Já no ano de 1932 e 1933, ele escreveu para O Radical. Neste jornal, teve três outras sessões próprias: *Vida que passa* (sob o pseudônimo de Lúcio Marianni), *Ronda de sete dias* e *Paschoal Carlos Magno escreveu*. Nas suas colunas, Paschoal discutia uma gama bastante variada de assuntos, compunha histórias e exercia a função de crítico teatral, ainda que de maneira insipiente.

Além dessas atividades artísticas e sociais das quais fez parte como fundador, colaborador, patrocinador e empregado, vale destacar a sua participação como membro de outras duas instituições: a Associação Brasileira de Imprensa e a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

É desta forma, “infiltrando-se” em todos os grupos de intelectuais possíveis, que Paschoal foi ganhando espaço na sociedade brasileira a partir do final dos anos 20. E se sempre se referem a ele a partir de seu título de poeta, é mais pela importância de lhe destacarem como personalidade do que pela qualidade literária de sua obra, já que as suas atividades de maior destaque nunca foram o lançamento de seus livros de poesia. É interessante notar que, o fato dele compor poesias, só lhe assegura certa representatividade como instrumento de legitimação, isto é, como um jovem refinado e erudito. Isto fica claro quando Paschoal volta da Inglaterra, pois ao referir-se a ele, a imprensa opera uma junção de duas de suas atribuições antigas: a de fundador da Casa do Estudante do Brasil e de poeta, somando ainda a essa equação a sua mais recente condição de diplomata. O curioso é o lugar que a peça *Pierrot* ocupa nesta composição final. Ele é lembrado como autor de tal espetáculo só pelo fato de ter sido laureado com o prêmio da Academia Brasileira de Letras; não há espaço para uma mera referência ao espetáculo da companhia de Jaime Costa. Ou seja, quando Paschoal retorna ao Brasil, ele é dissociado por completo do teatro profissional. *Pierrot* só lhe vale como rótulo enquanto peça legitimada pela tradição literária brasileira. Já

---

<sup>35</sup> *Diário carioca*, 10/04/1931.

sua revista *O Brasil é Nosso*, não é sequer mencionada em notícias que cobrem o seu retorno ao Brasil e os episódios seguintes de sua trajetória artística, como a fundação do TEB.

Ora, isto torna nítido o dinamismo pelo qual Paschoal passou do fracasso profissional para o lado da elite intelectual diletante, na qual havia uma parcela que proclamava aos quatro ventos a necessidade da elevação do teatro nacional, que até então era “prejudicado” pela popularidade do gênero ligeiro. Não se deve esquecer que esta classe pensante, já no início dos anos 30, ganhava espaço junto ao Governo Provisório de Vargas. Muitos intelectuais, representantes da nova geração que tinha laços estritos com as correntes modernistas, vinham ocupando cargos da máquina estatal que tratava de burocratizar o Brasil a fim de constituir o país enquanto unidade nacional.

Ressalta-se aqui, diante deste “velho” quadro profissionais versus intelectuais (amadores), o estudo de Victor Hugo Adler Pereira (1998). Ele mostra como a política centralizadora do Estado Novo, com o intuito de desenvolver a cultura nacional, propicia o aparecimento dos Comediantes como ruptura no cenário teatral dos anos 40, e o consolida como o agente inaugurador do teatro brasileiro moderno. Este grupo, segundo o pesquisador, foi subvencionado pelo Governo Federal e, portanto, ele pôde se preocupar apenas em atender às exigências estéticas de seu projeto artístico. Esta análise é propícia ao caso do Teatro do Estudante do Brasil, pois mostra que aos intelectuais só foi possível a campanha do “teatro sério”, por “sua condição de diletantes ligados à burocracia estatal.” (p.83) E se Victor Hugo A. Pereira está se referindo à ditadura de Vargas, pode-se afirmar que os preâmbulos desta estatização da cultura já vão se configurando na primeira metade da década de 30, quando o governo começa a edificar a sua máquina burocrática. Esta afirmação se baseia na trajetória de dois dos principais artistas fomentadores do teatro brasileiro moderno: Renato Viana e o próprio Paschoal Carlos Magno.

O mais importante de se perceber neste processo de modernização do teatro brasileiro, é que os amadores que ansiaram pelo moderno e o concretizaram pelo menos em parte, estavam longe de precisar do teatro como emprego. Álvaro Moreyra, Renato Viana<sup>36</sup>, Paschoal Carlos Magno, e mais tarde os Comediantes, tinham outros meios de sobrevivência que não o teatro. E quanto aos três últimos, pode-se dizer que eles conseguiram suprir os custos dos seus empreendimentos artísticos através dos fomentos advindos do Governo do Estado. É ainda Victor Hugo A. Pereira quem explica de forma bastante clara este interstício

---

<sup>36</sup> Dentre as várias campanhas artísticas de Renato Viana, a aqui referida é o Teatro-Escola de 1934. Este empreendimento artístico vale como exemplo desta discussão por ter recebido subvenção do Governo Federal, além do apoio da prefeitura do Rio de Janeiro que cedeu a Renato Viana o Cassino para a instauração de seu Teatro-Escola. ([http://www.antaprofana.com.br/materia\\_atual.asp?mat=177](http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=177) – Consultado em 10/07/2009).

ocupado pelos intelectuais que ansiavam pela revisão da arte teatral brasileira. Eles não estavam ligados de maneira direta com o setor teatral, porque ocupavam uma posição “estratégica” dentro do esquema de criação do espetáculo. O pesquisador, quando trata de Renato Viana e Nelson Rodrigues, diz que este lugar de “estar dentro e ser de fora” é o de autor teatral. Porém, ao incluir Paschoal Carlos Magno neste grupo, pode-se dizer que outra função é adicionada a este esquema: a de diretor de um conjunto artístico de bases opostas a da companhia teatral. Justamente por isso é que era “seguro” a estes intelectuais se proclamarem contra o sistema teatral vigente, pois antes de tudo eles eram literatos ou homens da imprensa, e não atores, ensaiadores, cenógrafos, e muito menos empresários.

Victor Hugo A. Pereira explica ainda que estes intelectuais causaram certa consternação diante dos outros autores que não estavam tão preocupados em reformular o teatro nacional, ou então diante daqueles que não tinham como levantar a bandeira desta causa. Os autores profissionais se sentiram obrigados a responder muitas vezes a um critério de qualidade que estava sendo inserido no ambiente teatral da época pelas reivindicações dos intelectuais, que se empenhavam em disseminar a ideia de que teatro era sinônimo de cultura. Alguns desses autores que correspondiam ao teatro ligeiro foram buscar a imprensa na tentativa de mostrar o quinhão de “cultura” da sua obra, mas isso já na década de 40. Diz Vitor Hugo A. Pereira sobre a função da autoria teatral diante desta contenda:

[...] os autores mantêm laços externos ao setor teatral que interferem no modo de conceberem sua função e de opinarem sobre o teatro da época. Além do caráter de sua função, reforçava esses laços a frequência com que exerciam atividades no campo intelectual que não estavam diretamente relacionadas ao teatro. Assim sendo, a atividade intelectual, em outro campo, sobrepunha-se muitas vezes ao teatro como fonte de prestígio e reforçava seus vínculos externos ao setor. A função de escritor encontrava-se, portanto, numa posição limite do setor teatral, exigindo dos indivíduos que a exerciam uma adequação maior ou um posicionamento perante as expectativas da época quanto ao papel a ser exercido pelos “intelectuais”, não propriamente no palco teatral, mas nas cenas da vida pública. (p.76)

Já se afirmou que, quando Victor Hugo A. Pereira faz esta assertiva, ele estava se referindo principalmente a Renato Viana e Nelson Rodrigues como autores teatrais. Mas ao ampliar este conjunto de artistas diletantes, incluindo os nomes de Álvaro Moreyra e Paschoal Carlos Magno, é importante que se faça um adendo. É notório que cada um desses intelectuais tem uma trajetória própria dentro do amadorismo, mas eles se entrelaçam no campo de suas experimentações. Todavia essas foram mais decisivas para a fundação do teatro brasileiro moderno quando estes se detiveram nas questões sobre a cena teatral. A maior contribuição

desses intelectuais foi as modificações que eles trouxeram para o palco brasileiro no âmbito do que se vai constituir mais tarde como encenação. É claro que Nelson Rodrigues fica fora deste primeiro conjunto. Renato Viana, Álvaro Moreyra e Paschoal Carlos Magno, além de autores, eram diretores teatrais, e estiveram dispostos a disciplinar o teatro brasileiro fundando outra concepção de teatro. Nelson Rodrigues chegou quando o circo já estava armado, e seu fiel escudeiro Ziembinski aproveitou também a lona esticada para poder, mais tarde, se autodeclarar como o pai do teatro moderno no Brasil.

Paschoal Carlos Magno fez parte deste grupo de intelectuais amadores, pois, se foi como autor que ele permeou o teatro profissional, isso ficou soterrado no seu “insucesso” como dramaturgo. Mesmo à revelia das suas tentativas, ele não “ficou” para a história devido ao seu trabalho no teatro comercial. Suas atuações mais contundentes classificam-se no rol do amadorismo, que ele conheceu antes mesmo de suas incursões malfadadas no teatro do entretenimento - Paschoal participou como ator no teatro de Renato Viana e de Álvaro Moreyra.

## 1.2) Da Caverna Mágica ao Teatro de Brinquedo

### *A infância do idealismo teatral de Paschoal Carlos Magno*

“Representara ao lado de Renato Viana e Álvaro Moreyra,  
no desejo de melhorar a situação do nosso teatro.”  
(Magno, Paschoal Carlos, 1969, p.15)

Paschoal Carlos Magno foi integrante, e um dos fundadores, do grupo amador de Renato Viana, Caverna Mágica. Ele participou de duas montagens deste conjunto, ambas realizadas no Teatro Cassino: *Abat-jour* (1926) e *Fim de Romance* (1927). Nestes dois espetáculos, Renato Viana assinou texto e direção.

A Caverna Mágica foi uma das “campanhas” teatrais de Renato Viana - movimentos que o intelectual comandava em prol da “melhoria” do teatro brasileiro.<sup>37</sup> Cabe notar que como homem de teatro, Renato não só foi dramaturgo ou diretor. Antes de tudo, foi idealizador de verdadeiras tentativas artísticas que tiveram como objetivo alterar os parâmetros de realização no teatro brasileiro, a fim de instituir no Brasil uma arte nacional. Em 1922, com *A Última Encarnação de Fausto*, Renato inicia essas suas “campanhas” que procuravam

---

<sup>37</sup> Outras destas “campanhas” de Renato Viana foram: a Batalha da Quimera (1922), a Colméia (1924), o Teatro de Arte (1932) e o Teatro Escola (1934).

fomentar a instalação do teatro moderno no Brasil. Este espetáculo, segundo Gustavo Doria, foi a primeira tentativa brasileira de fazer o “teatro de síntese” (1975, p.14). Guimarães Nato, em uma notícia sobre a comemoração do cinquentenário da estréia de Renato Viana, apresenta um esboço das inovações que esta peça trouxe à cena nacional:

Foi a primeira tentativa de fazer um teatro de síntese e da aplicação cênica, do som e da luz, como valores da ação dramática, a valorização dos planos e da direção do espetáculo. Renato procurava aplicar entre nós a Teoria de Antoine, do teatro livre, como já faziam lá fora Paul Fort, Copeau, Max Reinhart, Craig, Stanislavski, Meyerold e Komisarjevsky, inteiramente desconhecidos do público brasileiro.<sup>38</sup>

Todas essas referências teatrais de Renato Viana, advindas do teatro moderno europeu, fundamentaram os propósitos artísticos das suas campanhas teatrais, as quais tinham como finalidade a constituição de uma arte nacional<sup>39</sup>. E é este seu caráter de diletante, como também sua densidade intelectual, que parecem ter influenciado Paschoal Carlos Magno: “por sua mão, na bela ventura da “Caverna Mágica”, comecei a sofrer da doença do mesmo ideal.”<sup>40</sup> Este ideal a que Paschoal se afilia, é uma deliberação de Renato Viana que via o teatro como um instrumento artístico para fins patriótico. Ele acreditava que o teatro deveria servir para o aprimoramento e a depuração moral do povo, como também para a constituição de um espírito nacional que retratasse a civilização brasileira. Essas ideias são apresentadas, por ele, de maneira bastante explícita, no seu *Manifesto* de 1933<sup>41</sup>. Neste documento ele expõe as justificativas de suas temporadas teatrais que haviam se iniciado em 1918.

O *Manuscrito* de Renato Viana é uma apologia em defesa da instituição do teatro sublime no Brasil. Este teatro era caracterizado como sendo um “teatro de valores, um teatro de Arte, um teatro de cultura.” (p.22) E se tal teatro deveria ser novo, era porque agora, amparado por razões ontológicas da arte, estava distante em tudo da prática comercial dos profissionais. E o objetivo final deste novo teatro deveria ser o de proporcionar o aprimoramento da cultura brasileira. Sobre este aspecto, diz Renato: “Precisamos de um surto idealista na vida e na consciência nacional – e às artes está reservada essa nobre missão de patriotismo construtor, pelo trabalho de uma vigorosa apuração estética do espírito e da

<sup>38</sup> Esta reportagem refere-se a uma comemoração em prol da memória de Renato Viana, a qual esteve à frente Paschoal Carlos Magno. “Renato Viana deu música e cores ao teatro”, *O Fluminense*, 29/10/1966.

<sup>39</sup> Gustavo Doria (1975) caracteriza da seguinte maneira Renato Viana, a partir de suas referências artísticas:

“Possuidor de um sólido conhecimento literário, admirador de Ibsen, Stanislavski e Jacques Copeau, deles sofre as influências que se evidenciam em sua obra como autor, como *metteur-en-scène* e como professor.” (p.14)

<sup>40</sup> Apud I. T. Godinho, *Renato Viana: Educador e Dramaturgo (Uma trajetória entre a Semana de 22 e Vestido de Noiva)*, p. 46.

<sup>41</sup> Trata-se de uma fotocópia de um manuscrito de Renato Viana com 71 páginas. Este documento faz parte da seção de anexos do já referido trabalho de I. T. Godinho.

sensibilidade brasileira.” (p. 59) Logo, é esta a lei maior que dita os fins da constituição de um teatro nacional na visão deste intelectual. O teatro para ele deveria ser a confluência de três lugares que correspondem às instituições do espírito democrático e da ética do ensino: uma “tribuna onde se fala ao povo”, uma “escola de civismo” e também um “templo onde se aprende o novo credo civil” (p.39) Ora, se são esses os proclames que, segundo Renato Viana, estiveram a embasar as suas “campanhas” teatrais, é certo afirmar que deste ideal compartilhava Paschoal, que além de atuar na Caverna Mágica, sempre se considerou ideologicamente próximo de Renato.

Outro fator importante de ser ressaltado é um aspecto deste idealismo de Renato Viana que também será comum no pensamento de Paschoal. Para eles, o Brasil só poderia ser consagrado enquanto nação, um advento da modernidade, se o espírito nacional surgisse como um fator da *brasilidade*. É nítido que esta crença ideológico-nacionalista é produto de um contexto histórico. Nos anos 30, estes intelectuais estavam inseridos na ebulição de um sentimento patriótico que tinha como pano fundo o movimento revolucionário que colocou Getúlio Vargas no poder. Porém, se para Paschoal o Governo Provisório correspondia aos seus anseios ufanistas, (e isto será discutido no segundo capítulo deste estudo), para Renato Viana o teatro deveria tomar frente na constituição do espírito nacional, já que o “levante” político não atendeu a uma renovação da cultura brasileira. Segundo ele, a Revolução de 30 não se preocupou em alicerçar os seus motivos em uma renovação “de valores”, razão pela qual o Brasil continuava vivendo “um paradoxo”: o de ser um país “sem expressão nacional” (p.32):

Por enquanto não houve revolução no Brasil. Simples movimentos armados ou de revoltas de quartéis não definem o espírito revolucionário de um povo. [...] E não há revolução política sem revolução do pensamento, porque a política é uma expressão de cultura. Quando isso não coincide as revoluções se restringem a meros golpes de força que os povos escravos suportam. É o caso do brasileiro, até agora. O pensamento nacional não se modificou. A falsa opinião que nos domina continua dominando. Os valores não mudaram; mudaram-se homens. Nem isto; mudaram-se nomes. Mas o cartaz ficou o mesmo e na mesma parede solapada.

Quais foram, por exemplo, os valores novos que a Revolução já apresentou? Onde está o seu Filósofo, o seu Poeta, o seu Estadista, o seu Líder? Onde estão as suas próprias idéias? No caos em que foi arremessado o Brasil nenhum espírito se afirma, nenhuma vontade surge para restabelecer a ordem pelo trabalho enérgico de uma organização nacional. [...]

Ora, a Revolução não integrou essa expressão nacional, nem a encaixou. Não operou com o Pensamento e julgou que tudo resolveria com a Força. Eis o seu erro, que não foi bem o seu erro; antes a ficção dela mesma.

E sem raízes na mentalidade brasileira, ela não chegará a frutificar e resultará estéril.

Entretanto, nessa integração do pensamento nacional na expressão nacional é que está a grande revolução por fazer-se. E que se fará. Para isso trabalha o próprio tempo e trabalham as forças misteriosas e invencíveis da verdade. Para isso urge que todos nós, obreiros sinceros do ideal, assumamos corajosamente, intrepidamente, as responsabilidades que nos cabem, cada um batendo a sua idéia e cumprindo a sua tarefa. (p.30-34)

Diante deste quadro de um Brasil pós-revolução que permaneceu insofrito quanto ao seu espírito nacional, é que Renato Viana vai conchamar a elite intelectual à “missão” de colocar o país na marcha da verdadeira modernidade. Para ele, o Brasil demandava a participação dessa parcela da sociedade para atuar na formação do povo brasileiro que ainda não existia. À elite ficava a incumbência de elaborar o “verbo” das “aspirações” e dos “sentimentos” nacionais que integrasse o país na “expressão universal”. E era dentro deste grupo de dirigentes da nacionalidade que Renato Viana incluía-se, quando se autodenominava como um dos “mais desinteressados e sinceros” “trabalhadores do “Ideal Estético brasileiro”” (p. 38). Pode-se perceber nas seguintes palavras do *Manifesto* de Renato Viana, uma síntese de seus preceitos artísticos e sociológicos que guiaram as suas “campanhas” teatrais: “Obra de força e educação, obra de cultura popular sobre cujos fundamentos assentam os princípios constitucionais do Estado moderno. Obra moral, obra cívica, obra social, de apelo permanente às reservas intelectuais do país – e para a transformação radical da sua mentalidade.” (p.35)

É em face deste idealizador do teatro e do espírito nacional, que Paschoal Carlos Magno vai estar atrelado. Eles foram amigos, e esta relação afetiva baseava-se, principalmente, na admiração recíproca dos artistas. Essa amizade, portanto, configura-se também como uma aliança ideológica, pois algumas das ideias de Renato parecem ter influenciado Paschoal na fundação do Teatro do Estudante do Brasil. O respeito que Paschoal nutria pelo amigo sempre foi declarado de forma a enfatizar a dívida que o teatro brasileiro tinha para com ele, Renato. Para Paschoal, Renato Viana foi um dos maiores contribuintes para o progresso do teatro nacional. E foi justamente com este argumento, calcado sob a “veia” patriótica do amigo, que Paschoal Carlos Magno conseguiu uma pensão para a viúva de Renato Viana, D. Elita<sup>42</sup>. Esta admiração de Paschoal por Renato pode também ser constatada na seguinte defesa que ele faz do amigo:

Renato Viana que lutou desesperadamente levando seus elencos pelo Brasil afora, também deu uma lição de compreensão e de alto valor teatral, em sua época.

---

<sup>42</sup> Esse trâmite para pensão da viúva Viana iniciou-se em 1953. As fontes deste fato correspondem à correspondência trocada entre a família Viana e Paschoal Carlos Magno. Esses documentos também estão no *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

Acoimado, açoitado pela chacota, pela indiferença das autoridades, esse homem, em 1922, tinha seu espetáculo “**A última Encarnação de Fausto**” vaiado, no Teatro João Caetano, porque tinha a suprema coragem de nele apresentar música de Villa Lobos e uma estrutura de espetáculo baseada na iluminação de no som. Porque eu não vou negar aqui a importância de Ziembinski no panorama teatral brasileiro, mas muitos anos antes de o Zimba iluminar as cenas do **Vestido de Noiva**, já havia entre nós o Renato Viana que tão bem usava a luz com habilidade e coragem. Esse homem vira nas revistas estrangeiras que alguns atores ingleses e americanos representavam muitas vezes de costas para o público e então ele também o fazia por aqui, com suprema ousadia. (*Dionysos*, 1978, p.3)

Diante desta amizade com preceitos de identificação estética entre Renato e Paschoal, percebe-se a confluência entre suas ideias. Porém Renato parece ter sido mais radical que Paschoal no sentido de se opor ao teatro ligeiro. Segundo ele, para fundar aquele novo teatro nacional, e embasado nos parâmetros sublimes da arte, era necessário renovar todo o sistema teatral da época. A função dos críticos, dos atores, dos empresários e, principalmente, dos autores deveria ser revisada para que as relações dentro do teatro profissional fossem alteradas. Este descontentamento de Renato Viana em relação a empresa teatral pode ser percebido não só no já referido *Manifesto*, como também em carta remetida ao ator Ramos, datada de 29 de maio de 1933. Nela, Renato explica que suas realizações teatrais eram iniciativas que visavam a “restauração moral do Teatro Brasileiro”. Ele acrescenta ainda qual era o seu principal objetivo enquanto teatrólogo: “Não aspirei, nunca, lucro de empresário: Meu ideal é manter a arte dramática brasileira no nível da nossa civilização e cultura.”<sup>43</sup>

A correspondência entre Viana e Paschoal aponta não só para a manutenção da amizade entre eles, mas também para a troca de ideias e de ideais que motivaram esses intelectuais a realizar os seus teatros. Neste sentido, é bastante eloquente a forma como Viana retrata o panorama teatral de 1934, não economizando no tom depreciativo:

E tu? Feliz, de certo. Com o teu espírito e os teus ideais, essa viagem foi um tóxico divino, que te fortificará as raízes do pensamento e do coração para a grande obra que realizarás amanhã, dando um pouco de sombra e água a este calcinante deserto sem oasis. [...]

Isto aqui, não muda. O teatro continua vitorioso no largo do Rocio e a luta, este ano, se anuncia entre os célebres Jardel Jercolis e Manoel Pinto. A grande obra de estréia da “temporada de turismo” (!) é da autoria do Freire Junior e se intitulou

---

<sup>43</sup> O intento desta carta era o de convidar o ator Ramos para participar de uma excursão teatral pelo Brasil, promovida pelo próprio Renato Viana. Antonio Ramos, ator de sucesso no teatro profissional, foi amigo de Renato Viana, e atuou na peça *A última encarnação de Fausto*, junto à Batalha da Quimera (ABREU, 1963: p.102). Porém desta vez o ator não pôde aceitar o convite de Renato, pois nesta época ele estava preso a compromissos profissionais junto a Companhia do Teixeira Pinto. Este documento foi encontrado, como fotocópia, no *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

“Foi seu Cabral”<sup>44</sup>, refrão de uma estúpida canção carnavalesca que foi o delírio do ano... Preciso dizer-te mais para que te diga tudo?  
Adeus, Paschoal. Estuda, medita, observa – e volta.

O trecho transcrito é de uma carta que Renato Viana escreveu ao amigo, em 31 de março de 1934, quando Paschoal esteve na Inglaterra no início de sua carreira diplomática. O retrato que Renato compõe do teatro profissional mostra a sua revolta, que é sublinhada pelo apelo que faz a Paschoal, no sentido de que este estude e volte para lhe auxiliar na investida da renovação do teatro brasileiro. O “ditame-mor” deste novo teatro seria a contraposição estética de suas realizações cênicas em relação aos espetáculos dos célebres profissionais, e que nesta carta é mencionado por dois nomes que sempre estiveram a frente de companhias consolidadas no teatro de entretenimento: os empresários Jardel Jercolis e Manuel Pinto. Neste ano de 1934, estes estiveram empregados em temporadas que traziam para o palco, espetáculos de revista, comédias e operetas. (Nunes, 1956, v.4, p.112-114) E era justamente contra estes gêneros do teatro digestivo que lutava Renato Viana. Em seu *Manifesto*, a colocação contra o teatro dos profissionais é categórica:

Acusam-me de querer impor um Teatro de Arte a essa grande maioria analfabeta. E alegam que faço o “teatro da elite”. Na opinião desses censores eu devia “transigir” – isto é: descer até a turba [multidão] e fazer-lhe cócegas aos instintos, afim [sic] de que ela espocasse os botões, as cuecas, e risse a bom rir – e risse estupidamente, alvarmente, imoralíssimamente [sic]. É a isto que eles chamam “divertir o público” e “teatro para rir”. [...]

Porque entre nós, o teatro não é uma expressão de arte. Ninguém pode definir o que ele seja, entre nós. Em geral, os nossos autores não sabem escrever. Os mais representados são estúpidos. É que fazem o tal “teatro para rir”, teatro que “não obriga a pensar” como eles costumam dizer. É, pois, um teatro intestinal versus teatro cerebral. O suspeito vai as “peças” para fazer a digestão ou desopilar [desobstruir] o fígado – e as “peças” substituem as pílulas de Reuter ou as Minorativas... (p.22-23)

Esta ofensiva de Renato Viana contra o teatro profissional, junto à radicalidade com que ele escreveu o seu *Manifesto* de 1933, endereçado “aos intelectuais do Brasil”, demonstra o seu alto grau de insatisfação em relação ao teatro do entretenimento. Só as campanhas teatrais orientadas no avesso do profissionalismo que eram aceitas por este intelectual como sinônimo de um teatro de arte e de cultura. Portanto, é significativo o elogio que Renato Viana faz a Paschoal Carlos Magno, em 1951: “é o amigo querido, a quem amo e admiro – e o batalhador intemerato que rasgou o véu da estupidez teatral no Brasil e ensinou a nova

<sup>44</sup> Tal “estúpida canção carnavalesca”, anos mais tarde, entraria para a história do nosso teatro. “Foi seu Cabral” foi utilizada por Antunes Filho para compor a cena mais célebre de seu espetáculo *Macunaíma*, no ano de 1978, junto a Companhia Paulista de Teatro (CPT).

geração o culto do teatro como expressão universitária, de pensamento, educação e beleza.” Este louvor trata antes de tudo de uma legitimação do teatro de Paschoal por um dos mais eloquentes proclamadores do moderno no teatro brasileiro. Por este “veredito” de Renato Viana fica evidente que a razão principal para a consolidação do Teatro do Estudante do Brasil foi o seu caráter de erudição e requinte. E este aspeto do TEB é consequência de sua finalidade primeira: a restauração do teatro brasileiro. Este cunho nacionalista foi o principal motivo da fundação do Teatro do Estudante do Brasil por Paschoal Carlos Magno, e de seu sucesso junto aos intelectuais da época.

Apesar da identificação dos preceitos que guiavam as ações de Renato Viana e de Paschoal Carlos Magno, há uma diferença fundamental entre as campanhas teatrais do primeiro e o TEB: o repertório. Paschoal vai optar para a estréia do seu grupo amador por um texto clássico europeu. E isto não é fato isolado na história do grupo, porque a encenação de Shakespeare pelo TEB será uma constante que chega a ser definida como uma tradição de Paschoal. Enquanto que as temporadas teatrais de Renato Viana eram, na maioria das vezes, montagens de textos de sua própria autoria. Para este a reformulação teatral deveria ser também uma renovação da dramaturgia brasileira; segundo Renato Viana, era necessário que se acabasse com o império da “comédia” para que o drama vigorasse no palco nacional. Esta modalidade teatral era própria não só para um teatro novo que tinha a obrigação de corroborar com a afirmação do Estado moderno brasileiro, mas também um gênero que correspondia a um momento universal. Sobre isto, Renato Viana fala também em seu *Manifesto*:

O momento universal é vigorosamente dramático. Momento de ação intensa, de entchoque de paixões, de lutas políticas, de atitudes e situações imprevistas, de ansiedade, expectativa, movimento, enredos – e sobretudo, de uma grande mise-en-scène psicológica...

Momento absolutamente teatral.

Creio mesmo que, depois da tragédia grega, nenhum outro momento se integrou tanto na evolução do teatro, na essência mesma de sua emoção dramática, no idealismo transcendente que o caracteriza desde as suas origens. (p.50-51)

O que permite Renato Viana identificar um momento universal preponderantemente dramático é a sua concepção de homem. Para ele, o ser humano era “uma expressão cósmica” (p.56). E apesar do Brasil estar passando por uma fase política marcada pelo regionalismo, era preciso que o país se consolidasse como nação para integrar esta acepção bastante generalizada do mundo. O brasileiro deveria ser nacional através do alcance de sua universalidade. Isto é o mesmo que dizer que o Brasil deveria ser nação para integrar o mundo dos Estados modernos. E a iniciativa desta transição, atualização, tal como concebida por

Renato Viana, deveria ser do teatro, através da fomentação do drama. Isto vai estar de acordo, pelo menos quanto ao que se refere à finalidade, com a proposta de Paschoal, a de encenar Shakespeare com fim na elevação cultural do povo. Mas Renato Viana desejava que os dramas encenados no Brasil fossem de autores nacionais, e não obras importadas da Europa. Na verdade, este seu anseio era mais uma preferência do que uma regra geral imposta aos seus colegas intelectuais. Assim, foi justamente esta ideia de universalidade que parece ter legitimado aos olhos de Renato Viana, as iniciativas artísticas de Paschoal.

Além de sua participação no teatro de Renato Viana, Paschoal chegou a participar de um dos espetáculos do Teatro de Brinquedo, criado por Álvaro Moreyra. Neste teatro, Paschoal também atuou como ator, no espetáculo *Adão, Eva e outros membros da família*, em 1928. Esta peça já havia ido aos palcos de um teatro improvisado no Cassino Beira Mar, em 10 de novembro de 1927, na estréia do grupo de Álvaro Moreyra.

Gustavo Doria atribui um peso histórico significativo para o Teatro de Brinquedo dentro do processo de formação do teatro brasileiro moderno. Doria diz que com a estréia deste grupo era “lançada a pedra do movimento que iria solidificar-se dez anos mais tarde, dando uma feição nova à noção de Teatro que existia entre nós.” (1975, p.31) Em um artigo escrito para o jornal O Estado de São Paulo, intitulado *Três datas para o nosso teatro*, Doria chega a denominar o Teatro de Brinquedo como “uma simples experiência que deixou, não obstante, uma abertura preciosa”. Assim, ele o engloba dentro de um conjunto de teatros amadores importantes para a remodelação do teatro nacional. Além do grupo de Álvaro Moreyra, foram admitidos neste conjunto de “excelência” artística o TEB e Os Comediantes.

De cunho mais intimista, o Teatro de Brinquedo, explica Doria, foi criado a fim de atender às exigências de uma elite social, que não frequentava os teatros por não se identificar com o gênero ligeiro. Os próprios atores do Teatro de Brinquedo eram oriundos também desta classe social insatisfeita com os espetáculos do teatro profissional. Álvaro Moreyra atribuiu alguns slogans interessantes para explicar o que foi, e aquilo que pretendia o seu teatro. Resgatadas por Doria, essas denominações esclarecem em boa parte a natureza do Teatro de Brinquedo: “um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar”; “um teatro com reticências”; “uma companhia de artistas amorosos da profissão que não a tornassem profissão”; “o teatro de elite para a elite”; “uma brincadeira de pessoas cultas que enojaram de outros divertimentos e resolveram brincar de teatro”.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Apud G. A. Dória, *Moderno teatro brasileiro – Crônicas de suas raízes*, p. 27-30.

O despojamento do Teatro de Brinquedo quanto ao seu objetivo, pode ser compreendido por ser ele uma proposta mais “despretensiosa” dentro do ensejo de instauração do teatro moderno no Brasil. Álvaro Moreyra acreditava que era preciso formar outro tipo de platéia antes de ensinar para o povo brasileiro o exercício de uma apreciação estética mais apurada. E este esforço de educação deveria ser gradativo, e não um programa de dinâmica popular, quase “imediatista”, como ambicionava Renato Viana e, mais tarde, Paschoal Carlos Magno. A diferença está no caráter megalomaniaco desses dois últimos intelectuais, em contrapartida com o pequeno público que o Teatro de Brinquedo queria como platéia, a elite. Sobre os espectadores que ansiavam cativar, fala a esposa de Álvaro Moreyra, Eugenia, uma das maiores aliadas do marido:

A classe intermediária aconselha a fazer coisas que agradem ao público. É contra a classe intermediária que é preciso protestar... O público não tem importância. O público não existe. O Teatro de Brinquedo, com seus 180 lugares, formará o público. Se não formar paciência. Foi um sonho... Foi um brinquedo... Para nós ele existe, é já uma palpitação do Brasil novo. Brasil que pensa, que quer ser grande.<sup>46</sup>

Logo, percebe-se que o Teatro de Brinquedo também queria criar um teatro novo, que correspondesse a um outro Brasil. Porém se a proposta artística do TEB tem como finalidade a elevação cultural da nação, o Teatro de Brinquedo é antes um passatempo artístico destinado a uma parcela restrita da sociedade. E isto assim se dá porque Álvaro Moreyra compreende que não pode impor ao gosto popular um teatro de requinte. A alteração do estatuto do teatro popular, segundo o fundador do Teatro de Brinquedo, deveria antes de tudo corresponder a um processo gradativo de educação do povo. Mais do que esnobismo, a proposta de Álvaro Moreyra de considerar a elite como o público a que se destina um “Teatro de Arte”, é uma espécie de consciência que ele teve em relação à cultura nacional. Ele parece compreender que erradicar o “teatro para rir” não era solução para a instituição de um setor teatral no Brasil fora dos parâmetros do mercado, já que o país, segundo Álvaro Moreyra, não apresentava uma tradição neste sentido. Não é a toa que a sua opinião sobre o teatro universitário é um tanto quanto pessimista:

Teatro Universitário... de estudante para estudantes... Idéia. Das melhores. Das que se tem e nunca se realizam. [...]  
O Teatro universitário há de aparecer, impôs, influir – depois. Os que sonham ele, hoje, constituem a pequena minoria que, em todos os lugares, reage, pela

---

<sup>46</sup> Apud M. Nunes, *40 anos de teatro*, p. 63.

imaginação, contra o fato positivo, materializado. Bando livre de alforje, criaturas insatisfeitas, com os mesmos olhos para se verem e verem as demais.

Para o teatro universitário o principal não é o elenco nem o repertório, não é o diretor de cena nem é o decorador, nem ninguém nem nada, no palco. O que importa, antes de tudo, é o público. Ora, o público não há, e, por muito tempo, será difícil haver. [...]

O teatro universitário, que poderá instruir o teatro geral, precisa ser educado pelo teatro infantil.

Criando-se o teatro da geração dos colégios, essa geração, ao chegar às Faculdades, estará acostumada... e então, sim. Por enquanto, não.

Falta no Brasil a tradição teatral. O gosto pelo teatro não existe. O que nos dão, há tantos anos, trouxe o enjôo do teatro. As exceções derrapantes são fogo fátuos...<sup>47</sup>

Logo, é este mesmo Teatro Universitário que Álvaro Moreyra acredita ser algo que ocorrerá só no futuro, que Paschoal escolhe como estrutura para a formação do Teatro do Estudante do Brasil, ainda na década de 30. E o modelo que dá formato às suas pretensões artísticas é oriundo da Inglaterra. É lá que Paschoal encontrou o corpo para um movimento teatral que pretendia o aprimoramento, quase que instantâneo, da cultura nacional. E se em Londres, Paschoal permaneceu atento às práticas teatrais que acenavam como alternativas a seu anseio de renovação do teatro brasileiro, é porque antes ele havia participado das experiências teatrais de Álvaro Moreyra e Renato Viana. Porém pode-se perceber que entre essas duas influências amadorísticas de Paschoal, ele sempre esteve mais próximo do idealismo de Renato Viana, a revelia do que se pode identificar como o “realismo” de Álvaro Moreyra. Mas ambas as ligações são importantes para se perceber a origem dos anseios de reformulação do teatro brasileiro de Paschoal, os quais são a razão para a formação do TEB.

### 1.3) A estadia inglesa

*A estufa européia do nacionalismo de Paschoal Carlos Magno*

“Londres me ensinou a respeitar o teatro, um grande instrumento de beleza.”  
(Magno, Paschoal Carlos. 1977, p.158)

A carreira diplomática é um dos acontecimentos mais importantes da vida de Paschoal Carlos Magno enquanto fundador do Teatro do Estudante do Brasil. Pois é a partir de uma vivência londrina que Paschoal percebe que o teatro universitário pode ser um sistema

---

<sup>47</sup> Esta colocação de Álvaro Moreyra quanto ao Teatro Universitário é uma resposta a um inquérito feito pela Casa do Estudante do Brasil, o qual perguntava a diversos artistas o que eles pensavam sobre esta nova modalidade teatral. Este fato ocorreu antes da fundação do TEB, e será abordado no segundo capítulo deste estudo, onde se pretende analisar a interação entre a CEB, o TEB e o Governo de Getúlio Vargas. Este texto de Álvaro Moreyra se encontra publicado na revista *Dionysos* nº 23, p.120-121.

favorável para que o amadorismo teatral venha atender aos apelos de renovação artística, já anunciados no Brasil.

Em 1933, Paschoal Carlos Magno parte para a Inglaterra como auxiliar do consulado de Manchester. A escolha pela diplomacia não parece ser para ele uma decisão tomada pelo gosto próprio. Em várias cartas enviadas à sua família, durante o período inicial de sua carreira<sup>48</sup>, Paschoal escreve sobre a decisão de abandonar o estrangeiro para regressar ao Brasil, com ou sem ordem do Chefe do Estado. Isto se explica, pelo menos em parte, porque para Paschoal a carreira diplomática foi um subterfúgio encontrado para deixar o Brasil. A razão de tal desterro por conta própria foi a ocorrência de intrigas do meio social e artístico das quais ele era alvo. Sobre isto, não foi encontrado nenhum documento que evidenciasse qual acontecimento que foi o motivo de sua partida repentina para Manchester.

Porém há um trecho do texto de Orlanda Carlos Magno, *Paschoal, meu irmão*, que trata deste episódio da vida do diplomata, e elucida um pouco esta parte bastante obscura da trajetória de Paschoal. A leitura deste documento deve ser feita sempre com muito cuidado, pois a autora do mesmo é bastante eloquente, e nunca poupa glórias destinadas ao irmão. Mas, retirando a camada de vítima, condição atribuída por Orlanda a Paschoal desde o início do seu texto, dá para encontrar nesta fonte alguns esclarecimentos acerca da vida de Paschoal. Orlanda atesta o fato de Paschoal não querer ser diplomata. Segundo ela, esta carreira foi a solução que ele encontrou para se ver livre de cartas anônimas e telefonemas “insultuosos”, os quais Paschoal vinha recebendo. Orlanda conta inclusive que a família se espantou com a notícia sobre a nova profissão de Paschoal, já que este não havia esperado nem mesmo um concurso que poderia lhe assegurar um lugar mais sólido como funcionário do Itamarati. Mas Paschoal respondia aos seus da seguinte maneira: “Mas eu não quero ser diplomata [...] Quero é sair do Brasil por alguns anos”<sup>49</sup>.

Tomada a decisão, quem o ajuda a partir para o estrangeiro é Afranio de Mello Franco. Este, em uma carta enviada a Paschoal Carlos Magno, atesta os seus desejos de sorte, e sua confiança no “amigo e colega”, que iniciará em breve uma aventura em terras estrangeiras:

---

<sup>48</sup> O período inicial da carreira diplomática de Paschoal Carlos Magno se estende de 1933 a 1937, quando ele retorna ao Brasil. Durante todo este tempo Paschoal não fez nenhuma viagem de visita à sua terra natal. Ele conheceu outras nações européias, como a Itália, país de origem de sua família; e também recebeu a visita de seu irmão Roberto, que excursionou por quase todo o continente europeu com as despesas pagas por Paschoal. As cartas que serviram de base para a “reconstituição” desta fase da vida de Paschoal Carlos Magno foram aquelas trocadas exclusivamente com a sua família. Tais documentos encontram-se no *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

<sup>49</sup> MAGNO, Orlanda Carlos. *Paschoal, meu irmão*, p.7. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

No momento de sua partida para a Europa, quero dizer-lhe que foi com prazer e confiança que apresentei o seu nome ao Chefe do Governo Provisório, informando-lhe que havia autorizado o Cônsul de Manchester a contratar os seus serviços como auxiliar do Consulado.

[...] Confio em suas qualidades de inteligência e de caráter, em seu devotamento à nossa terra e em seu amor pelo trabalho, e espero que, com esses atributos pessoais, fará [sic] próspera carreira e servirá dignamente o Brasil no exterior.<sup>50</sup>

Nota-se que a confiança depositada por Afranio de Mello Franco em Paschoal Carlos Magno, recaia na sua esperança de que este viria a servir o Brasil dignamente, por ser ele um sujeito com bastante decoro e propenso à nação. Este ensejo do “compadre” de Paschoal tem como fundamento a fama que o recém diplomata desfrutava, no início dos anos 30, como fundador da Casa do Estudante do Brasil (CEB), e como um jovem poeta já premiado pela Academia Brasileira de Letras<sup>51</sup>. Paschoal era reconhecido pela imprensa da época através de seus empenhos nacionalistas pró-mocidade, e também pelo seu envolvimento com a literatura, demonstrando ser um misto de erudição e patriotismo, um dos destaques da nova geração no Brasil.

Mas nem o Brasil, ou as artes, mesmo o teatro quanto a poesia, figuraram nas preocupações de Paschoal Carlos Magno durante sua estadia em Manchester. Este período inicial de sua carreira foi bastante conturbado, pois logo nos últimos meses de 1934, em menos de dois anos de serviço, Paschoal foi transferido para Londres. O motivo não é tanto de se estranhar: ele havia tido desavenças com o seu “cônsul-chefe”, e esta inimizade chegou a tal ponto, que Paschoal cogitou seriamente em desistir de sua “fuga” elaborada no esboço de uma profissionalização.

As artimanhas arranjadas para a realização de uma transferência de consulado foram elaboradas com base em pedidos de favores e provas de reconhecimento de amizades. Paschoal se valeu de suas relações pessoais com “gente importante” do contexto social dos anos 30, os quais poderiam figurar como arautos de sua promoção junto ao Presidente Getúlio Vargas, para deixar Manchester, e talvez voltar para o Brasil. O que estava em jogo, essencialmente, era a sua nomeação como Cônsul de Terceira Classe. Com este título, Paschoal Carlos Magno teria, além de um aumento de salário, uma estabilidade maior como

<sup>50</sup> Rio de Janeiro, 30 de junho de 1933. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

<sup>51</sup> A Casa do Estudante do Brasil será assunto do segundo capítulo desta dissertação, pois é um tema de suma importância para a compreensão das finalidades “nacionalistas” do TEB. Já no se refere ao Paschoal como poeta, além do prêmio concedido a ele enquanto dramaturgo (com *Pierrot*, em 1930), outra de suas obras também foi laureada. A sua novela *Deslumbramento* recebeu um prêmio da revista *Souza e Cruz*. Além de que, em 1926, a Academia Brasileira de Letras concedeu uma menção honrosa pelo seu romance *Dramas da Alma e do Sangue* (1926).

funcionário do Itamarati. Porém, esta promoção só sai bem mais tarde, em 09 de julho de 1937, perto de seu retorno ao Brasil, que se deu logo no mês seguinte da sua nomeação.

Entretanto, essas ligações pessoais de Paschoal valem acima de tudo para que se perceba a constituição de uma “rede” de pessoas que se ligavam através de simpatias estratégicas neste primeiro período da Era Vargas. Isto quer dizer que um conjunto de personalidades influentes no campo político e social do pós-30 serviu a Paschoal Carlos Magno como suporte aos seus pedidos destinados ao Estado, os quais, aliás, não foram poucos. Há uma carta enviada por Paschoal Carlos Magno, a seu pai<sup>52</sup> que exemplifica bem a natureza dessas relações de “favor” e “poder”, exercidas no interior mesmo das intimidades. Neste documento figuram nomes que ocupavam posições sociais de destaque ou cargos em setores públicos próximos do poder central do Governo Provisório. Estes, segundo Paschoal, poderiam ser interventores na sua almejada nomeação. Algumas destas personalidades servem aqui como exemplos: Dulce Drummond, esposa de Carlos Drummond de Andrade, auxiliar direto do Ministro Capanema; Sebastião Sampaio, Cônsul Geral e Chefe do Gabinete da Presidência da República; e Romeu de Carvalho Bastos, Secretário Particular do Presidente do Senado.

Esta prática de favores dentro da malha de um poder central serviu a Paschoal Carlos Magno não só para assuntos pessoais referentes à sua carreira, mas também à conquista de auxílios financeiros para o lançamento do Teatro do Estudante do Brasil. Essas alianças, que foram se construindo em torno de Paschoal, parecem ter tido origem no seu forte nacionalismo, que o impulsionou quando jovem a algumas campanhas de cunho patriótico. Porém, o que é importante ressaltar neste momento, é que a transferência de Manchester para Londres foi resultado deste tipo de “benefício”, e teve como consequência direta o desenvolvimento de um “acordo de paz” entre Paschoal e a pátria. Ao longo de sua vida londrina, ele vai incluindo, gradativamente, as suas antigas preocupações com o Brasil nos pensamentos que ocupam o seu ócio. Esta trajetória de reconciliação com a causa nacional pôde ser percebida a partir do já referido conjunto de cartas que Paschoal remete aos membros de sua família. Porém, é a correspondência enviada ao pai e à irmã Orlanda que mostra como que suas angústias e anseios referentes ao seu país voltam a figurar nele como civismo. Esses dois parentes de Paschoal foram seus “representantes” no Brasil nas ações destinadas à

---

<sup>52</sup> Londres, 06 de maio de 1935. Este documento, composto de quatro páginas datilografadas no original, segue transcrito na íntegra na seção Anexos, que compõe esta dissertação. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

concretização de sua promoção profissional. E foram também os ouvintes do devotamento secreto que Paschoal voltava a ter em relação a sua pátria.

Ainda em Manchester, tudo incomodava Paschoal, o clima e o consulado eram os fatores mais frequentes de suas reclamações. Neste tempo ele permaneceu empenhado no estudo e no aprendizado de línguas estrangeiras. Por um tempo Paschoal vai permanecer longe dos assuntos que se destinavam a “arrumar” a pátria. Mesmo quando Paschoal chega a Londres, ele permanece alheio aos problemas do seu país, não quer saber de nada que se refira ao Brasil enquanto manifestação artística ou causa social. Em carta destinada a Orlanda (que atendia pelo apelido carinhoso de Landinha), Paschoal relata que a vontade de retornar ao Brasil nada tem haver com o país de fato:

Quando voltar, - o que espero que se realize com a vontade ou sem a vontade do Governo em começos de 1936 – ficarei, embora no Brasil, longe. Creio que nunca mais será possível apertar, com gosto, a mão de toda essa gente, de todos esses tipos feitos com lama. Também me sinto um outro homem, tão diferente! Já não tenho nenhuma ambição de vitória. Graças a deus o silêncio me ensinou a ver a mim mesmo. Abri os olhos antes de que m’o fizessem. Não podendo chegar a ser o escritor que sonhava a ser, é melhor silenciar. Le Sage escreveu um dia: Não fales se a tua palavra não for mais bonita que o teu silêncio...” Eu estou cumprindo o conselho de Le Sage. Escrevo às vezes. Sem entusiasmo. Automaticamente. Tudo quanto escrevo me parece terrivelmente medíocre. Também fico meses e meses sem pegar numa pena. Para que?... Não sinto saudade nenhuma do Brasil. Nem do Rio de Janeiro. Saudade só de vocês. Se vocês não vivessem aí, que me interessava o Brasil?....<sup>53</sup>

Esta descrença pela gente e pelas coisas do Brasil, em especial pelos intelectuais e artistas, segue também com referência a própria Casa do Estudante do Brasil. Paschoal, nesta mesma carta, conta como procedeu friamente depois de receber uma correspondência de Anna Amélia Carneiro de Mendonça<sup>54</sup>, a qual tratava da CEB:

Anna Amélia me mandou uma carta muito bonita com recortes de jornais em que me vejo como o primeiro da lista dos Fundadores da Casa do Estudante. Respondi-a fria e cortesmente. Essa Casa do Estudante não me interessa mais. Tudo quanto me interessava há dois anos passados, parece-me profundamente ridículo hoje. Será que fui o mesmo indivíduo? Não, não pode ser...

Neste trecho da carta de Paschoal se pode perceber que seu exílio foi total, concorria inclusive para o esquecimento de um dos episódios mais importantes de sua vida. Pois é justamente o

<sup>53</sup> Londres, 08 de fevereiro de 1935. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

<sup>54</sup> Anna Amélia Carneiro de Mendonça foi uma das fundadoras da Casa do Estudante do Brasil, e nomeada, durante o processo de instituição da CEB, como sua presidente perpétua.

fato de Paschoal ter sido um dos fundadores da CEB que, mais tarde, servirá para legitimar diante de toda a sociedade o seu novo empreendimento artístico: o Teatro do Estudante do Brasil.

Porém, à revelia de toda essa refuta do seu passado, construída inicialmente com ódio e desprezo à sua pátria, Paschoal vai reorganizando aos poucos os seus velhos ideais, ainda na congruência de seu antigo nacionalismo. Logo, o refúgio londrino parece ter feito muito bem a Paschoal, pois correspondeu ao amadurecimento de suas convicções patrióticas, além de ter concorrido para o aprimoramento de seus conhecimentos artísticos.

Pode-se dizer que são quatro os fatores que determinam o reatamento definitivo de Paschoal Carlos Magno com o Brasil. Estes são enumerados aqui como “etapas” desse processo de reconciliação: a alegria encontrada na rotina pacífica do consulado de Londres; a experiência de uma intensa vida cultural; a propaganda brasileira feita pelo diplomata na realização de conferências; e a morte de seu pai. Nota-se que todo este desenrolar de re-aproximação de Paschoal com a causa nacional ocorre via Londres. É lá que ele encontra a serenidade necessária para o prosseguimento de uma marcha que terá como consequência a fundação do Teatro do Estudante do Brasil. Trata-se de uma espécie de “via-crucis” de Paschoal. Pois é na tensão entre a sua mágoa com os brasileiros e o seu amor pela terra natal que se desenvolve um ajustamento de seus lampejos de revolta, que vão se tornando, aos poucos, reflexo do mais profundo patriotismo. E é neste processo de restituição de seu nacionalismo, mais a ampliação de suas referências teatrais, que Paschoal irá elaborar como projeto civilizatório o seu teatro universitário.

Em relação ao ambiente amistoso encontrado no consulado londrino, Paschoal revela ao amigo Afranio de Mello Franco as qualidades de seu novo chefe, o cônsul Polzin: “[ele] é um chefe infatigável, um amigo esplêndido, conhecendo e pondo em prática aquela virtude dos comandantes que dão aos comandados a sensação de que comandam também, conseguindo um equilíbrio harmonioso de forças e boa vontade coletiva.”<sup>55</sup> Mas os elogios não se restringem apenas ao dirigente desta repartição do Itamarati, responsável pela atmosfera cordial do local. É a própria Londres que também fascina Paschoal, justamente pelo seu aspecto de ser uma metrópole muito rica e diversificada no âmbito cultural. Lá Paschoal entra em contato com um teatro que ele julga ser o “primeiro do mundo” - modelo de erudição, modernidade e devoção. Sobre esta exemplaridade do teatro inglês, Paschoal relata:

---

<sup>55</sup> Londres, s/d. Porém no início do documento há uma localização de tempo: final do ano de 1935. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

Londres é uma maravilha no que diz respeito a teatros. É de deixar a gente ficar doida.... O teatro inglês é um dos primeiros senão o primeiro do mundo. Os atores e atrizes dizem bem, representam sinceramente, vestindo-se com aprumo. O teatro é além de arte suprema, uma profissão digníssima neste país de fog. É certo que os atores ingleses não usam a gesticulação dos italianos e franceses, nem os sombri-escuros das vozes desses dois países. Mas, pela sinceridade como representam, impressionam vivamente. E, Landinha se você visse a encenação de uma peça inglesa, a “production”, como eles dizem na língua de cachorros que possuem. É impressionante. Linhas, planos, distribuições de luzes, efeitos de cor e luz, jogo de som, tudo feito com uma mão perfeita.... Como lhe mandei dizer a pouco, a “production” de Romeu e Julieta, de Gielgud, parecia ser até um conto féérico, e a peça velha parecia moderníssima.<sup>56</sup>

É impressionante saber que Paschoal assistiu a um *Romeu e Julieta* que lhe revelou a modernidade que pode ter um espetáculo apoiado na dramaturgia clássica (“velha”). Muito provavelmente a montagem shakesperiana aludida por Paschoal para exemplificar a magnificência do teatro inglês, foi a peça dirigida por John Gielgud, em 1935, onde o ator-diretor alternava o papel de Romeu e Mercúrio com o astro de cinema Laurence Olivier. Esta produção fez um grande sucesso em Londres e levantou uma discussão bastante interessante sobre a prosódia de seus dois protagonistas. Gielgud e Olivier eram “rivais” no estilo de interpretação de textos shakesperianos. O primeiro tratava de acentuar a poesia das palavras a partir da valorização melódica do texto, usufruindo de sua voz “formidável” como instrumento de beleza; enquanto que Olivier se prestava a tornar Shakespeare mais entendível para o público em geral. Laurence Olivier (1987) atesta que esta sua maneira mais “moderna” de pronunciar as falas dos personagens ia contra o “sistema” da época, que tinha como o herói dos palcos John Gielgud. Mas esses dois grandes atores britânicos, mesmo estando frequentemente em disputa, foram parceiros no teatro e no cinema, e os grandes responsáveis para que o Old Vic se tornasse um dos teatros mais famosos do mundo.

Esta contradição entre poesia e popularidade, que era o tema de embate entre Gielgud e Olivier, é analisada por Harold Bloom (1995) como a última das justificativas que atestam a superioridade de Shakespeare como centro do cânone ocidental. Diz Bloom, que o gênio inglês é “praticamente único no manifestar simultaneamente a arte difícil e a popular.” (p.64) Ele compara Shakespeare, na maior parte das vezes, com Dante, e o eleva em relação a este pela sua capacidade de atingir qualquer homem, sem distinção de classe social e poderio econômico. Enquanto que para usufruir da obra que consagrou Dante à imortalidade (*A divina comédia*), Bloom atesta que é preciso que se pertença ao reino dos poetas, ou que nele já fosse um “iniciado”. E este exercício constante da leitura sempre foi um privilégio da aristocracia.

---

<sup>56</sup> Carta enviada a Orlanda. Londres, 15 de abril de 1936. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

O processo de canonização de Shakespeare segue por todo o século XVIII, e segundo Bloom é nas primeiras fases do romantismo que ele é “divinizado”. Ao longo dos tempos, as peças de Shakespeare sofreram várias alterações, chegando mesmo a serem aproveitadas apenas no seu “argumento”, como roteiro de montagens que nada se assemelhavam ao texto original. Consta que até 1744 nenhuma das peças de Shakespeare foi montada em respeito à sua própria forma. Logo, Shakespeare não foi Shakespeare desde o princípio, e inclusive suas obras já correram o perigo de desaparecer por motivo da mutilação dos seus detalhes. Não cabe aqui levantar toda a trajetória da dramaturgia shakesperiana, mas o interesse é ressaltar que é a partir de 1900 que ocorre a percepção da importância do texto e do verso na obra de Shakespeare. Este fato se dá em consonância com a simplificação do pano de fundo da cena e da utilização de um cenário permanente para toda a peça. Através de uma estrutura formal mais simples, as montagens inglesas de textos shakesperianos passam a se aproximar do que foi o teatro elizabetano, pelo menos no que diz respeito ao “cenário falado”<sup>57</sup>. E é dentro deste âmbito de respeito do teatro britânico com a obra de Shakespeare que se pode perceber que a dimensão poética de seu texto não prejudica a sua obra enquanto dramaturgia, atestando a condição de homem de teatro que foi Shakespeare.

E é isto que Paschoal vai perceber na Inglaterra, que o “teatro sério” que ele desejava trazer para o Brasil, não estava longe de ser um teatro popular. Isto é assegurado pelas próprias palavras de Paschoal. Trata-se do trecho final de seu texto *Teatro na Inglaterra* (transcrição de sua conferência homônima, proferida em 10 de novembro de 1937):

Chego ao fim. Com a tristeza de não haver dado nem sombra da grandeza do teatro inglês. Mas antes de finalizar, que me seja dado o direito de evocar a romaria a que aderi a pouco, na celebração do aniversário de Shakespeare. Centenas de pessoas se reuniram na Catedral de Southwark, bairro longínquo e pobre de Londres. Um padre falou sobre a glória do poeta. Depois do sermão fomos convidados a sair. E acompanhamo-lo por vias estreitas, becos apertados, praças asfíxiantes de velharias. Aqui e ali parávamos. Professores explicavam. Cada parada daquelas representava uma memória. Shakespeare sempre vivera nesses recantos. E caminhávamos ao sol da tarde clara. Passamos por túneis longos, cheirando todos os cheiros dos grandes portos. E fomos ter a uma margem do Tamisa, com Londres das torres e palácios, ao fundo, e barcos de largas velas, parados ao cais. Um poeta evocou a glória do teatro Globo, que Shakespeare construía perto desse rio barato, hoje transformado em trapiche de cargas pesadas. E a procissão, a passos lentos, tomou uma larga rua, regorgitante de habitações coletivas, de mulheres quase

---

<sup>57</sup> Este conceito de “cenário falado” é trabalhado por Margot Berthold (2001) como uma das principais características do palco elizabetano. Trata-se de construir o ambiente da peça pela fala do ator que interpreta o texto do dramaturgo. O intérprete era o responsável pela edificação de um “cenário” que se estabelecia por completo apenas na imaginação da platéia. As condições climáticas, as paisagens geográficas e a disposição das construções deveriam ser anunciadas pelo ator, que compunha, com as suas palavras, não só o local da ação, como também a atmosfera do espetáculo.

esfarrapadas, de criancinhas de mãos sujas e caras mais sujas... Num dos muros há uma placa, em bronze, com o perfil do poeta, falando sobre sua glória... Uma carroça apareceu. Uma carroça puxada por dois burricos tristes. E diante de meus olhos deslumbrados assisti, nesse palco improvisado, operários, de mãos grosseiras, que metidos em trajes coloridos, representavam cenas de “Otelo” e do “Mercador de Veneza”. Em torno fez-se um grande silêncio. Crianças de mãos sujas e roupas remendadas, encarapitadas na carroça, nos muros, nas janelas, acompanhavam com a alma nos olhos, esse espetáculo de beleza que não podiam compreender, mas cujo significado avaliavam. Eu nunca acreditei na morte do teatro.

Mas nessa tarde, disse comigo mesmo, enquanto houver Shakespeare e teatros na Inglaterra, não poderá morrer o teatro no mundo.

As mulheres e crianças maltrapilhas, os operários rudes e a romaria admiradora de Shakespeare formam um conjunto heterogêneo que compõe o público que Paschoal requererá para o TEB. Já que o seu teatro advém também de seu anseio por reformulações sociais que deveriam estar a cabo de ocorrer no Brasil. E é apenas nesta conjunção de ideário artístico e social, no que concerne o seu nacionalismo, que se pode entender a elaboração do Teatro do Estudante do Brasil.

Porém, em Londres, Paschoal Carlos Magno, não se restringe apenas em formular a razão de seu novo teatro. A elaboração mesma do TEB segue um esboço que começou a ser traçado lá. Pois foi ao entrar em contato com o teatro inglês que Paschoal encontrou os parâmetros para que outro “tipo” de teatro fosse implantado no Brasil. O que ele queria acima de tudo era formar um grupo de novos atores, sem “passado” artístico (fama), que estariam entregues à arte pela disciplina e pelo estudo, a fim de concorrerem com uma manifestação de beleza e civilidade. Esta ambição artística de Paschoal, neste momento de “proveta”, ainda figura como sonho, longe mesmo de maiores pretensões, nada que garantisse que esses rabiscos fossem os contornos definitivos para um sistema teatral alternativo, diferente daquele empregado pelos atores-empresários no teatro de gênero ligeiro. Mas são essas primeiras elucubrações, mesmo que de natureza imagética, que são a célula mater do TEB. O documento que permite a verificação destes preâmbulos do TEB, na adoração de Paschoal pelo teatro inglês, é uma carta enviada por ele a sua irmã Orlanda:

É uma pena que o Brasil, com 48 milhões de habitantes, não tenha um teatro que seja digno de sua civilização, às vezes fico sonhando em realizar um movimento, no Brasil, análogo ao de Copeau, na França. Um teatro de menos de duzentos lugares. Encenação moderna, audaciosa; indumentária cuidada. Às vezes me vem uma vontade de realizar esse trabalho aí. Porque, se eu quisesse, “realizaria” esse movimento. Minha idéia seria ter um teatro, que fosse escola primeiro, contratando técnicos da Inglaterra, que tem o primeiro teatro do mundo. Depois de uma longa preparação de seis meses ou ano, então o teatro entraria no seu terreno prático. Esse

teatro abrangeria diferentes modalidades: alta comédia, bailado, variedades, ópera. Poderia se alargar, deslimitar-se. Praticar em quatro ou cinco centros: apresentando espetáculos de comédia, variedades, bailados clássicos e típicos, ópera. Poderia ser uma alta expressão de beleza e civilização. Poderia... Mas, ao contrário de qualquer iniciativa brasileira, só começaria sua seção prática depois de enorme elaboração técnica, silenciosa... Parece-me que utilizaria muito pouco dos atuais artistas dos nossos teatros. Formaria um grupo – de quinze ou vinte – de verdade, com educação, princípios, cultura inteiramente novos. [...] Sei, que se eu desejasse, realizaria esse movimento. Mas, para que? Seria voltar ao tablado, de novo. E jornais. E invejas. E despeitos. E calúnias. E injúrias. E lama. Porque tudo isso é o Brasil, país onde se ataca sem dar ao atacado direito de se defender... Esse sonho morrerá comigo. Melhor matar um sonho mas mantê-lo puro, que realizá-lo para vê-lo diminuído... Por que nasci do meio dessa gente, num país que eu adoro como poucos ou ninguém?<sup>58</sup>

É claro que os planos determinados por este primeiro desenho de Paschoal para a composição de um grupo de teatro ainda estão inseridos no âmbito da utopia. A matriz deste conjunto de ações teve que mais tarde sofrer reformulações de ordem prática. A escola almejada viraria uma “oficina”, já que foi em apenas três meses, período de ensaio para a preparação de *Romeu e Julieta*, que Itália Fausta transformou estudantes em atores. Outra adaptação travada pela realidade brasileira foi que não houve coisa alguma, de duração longa, que antecederesse a prática dos palcos. A preparação de seminários, por exemplo, sobre temas teatrais, será uma prática do TEB bem posterior. Nela se estudava autores e tradições teatrais a partir de aulas dadas por “especialistas” da época. Portanto, pode-se dizer que o TEB nasce quase como um grito, ainda no susto da mocidade adaptada como elenco de teatro. Essas ocorrências são só um adendo que demonstram que quando Paschoal começa a pensar nesse novo teatro, que ele implantaria no Brasil, age até então como se estivesse na província do devaneio, embalado por um futuro tão hipotético que ainda irreal. Mas não é tão importante aqui tentar reter o que perdura desta fantasia de Paschoal no TEB. O que vale é aquilo que essas duas cartas enviadas a Orlanda, com um mês de distância entre uma e outra, mostram: uma sombra, uma espécie de capricho de Paschoal, que irá se intensificar ao longo do ano de 1936, durante um período que ele se restabelece de seu desgosto pela sua terra e pela sua gente. O resultado não seria outro que o seu retorno ao Brasil, e a criação no seu país de um grupo de teatro que fizesse arte “de verdade”.

Porém, há de se perceber que ainda existe nos dizeres de Paschoal uma aparente contradição entre o desprezo pelo Brasil e o devotamento à pátria. A mágoa ainda retida caracteriza todo um discurso feito num futuro que nunca viria a se realizar na perspectiva de Paschoal. Esta confusão que dá ao seu projeto um aspecto inicial puramente de sonho é

---

<sup>58</sup> Londres, 15 de maio de 1936. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

própria do espírito nacionalista de Paschoal, e só se resolverá no interior mesmo da sua exaltação à nação brasileira. Paschoal carregou uma frustração em relação ao Brasil que parece ter sido fruto de intrigas no seu antigo convívio teatral. Mas é só por estar longe de casa, que ele irá retomar o seu patriotismo no viés da falta que a terra lhe faz. E é neste tocante que entra a questão das conferências proferidas por Paschoal na Inglaterra. O tema destas palestras só poderia ser o Brasil. Parece que ao proclamar as qualidades da nação brasileira aos londrinos, Paschoal retorna a estar lado a lado com a sua pátria, numa situação de devoção que ainda só se configura na distância. É como se no desterro, ele reinventasse, ou redescobrisse a sua nacionalidade conjecturada até então no ressentimento. Pouco se sabe sobre essas conferências de Paschoal, os temas seriam algo como o carnaval do Rio de Janeiro ou os poetas do Brasil. Os locais onde possivelmente ocorreram essas palestras são o Rotary Club e as universidades de Oxford, Liverpool e Bristol<sup>59</sup>. O curioso é a designação que Paschoal se dá, em carta à irmã<sup>60</sup>, ao contar sobre esta atividade paralela ao trabalho do consulado. Ele se diz como o “camelot do Brasil”, e pensa se isto não lhe favoreceria na promoção a cônsul de terceira classe. É nítido que é ainda para o seu próprio bem que ele desenvolve a prática de tais conferências. Pois continua reclamando do Brasil, mesmo se autodenominando como um paladino de sua nação. O fato é que o “acordo de paz” entre Paschoal e a sua pátria perdurou como contradição de seus desejos por muito tempo, e não se mostrou de fácil resolução para o diplomata desterrado.

Porém há um elemento surpresa na vida de Paschoal que provavelmente o empurrou de volta para os braços da pátria, e assim fortaleceu os seus anseios artísticos de renovação do teatro brasileiro. Trata-se da morte de seu pai. Não há uma prova real de tal suposição. Mas sendo o pai de Paschoal a pessoa que incutiu no filho o amor à arte, nada é de se espantar que um dos motivos para a resolução final da criação do TEB, figurasse também como uma reverência póstuma ao falecido Nicolau Carlos Magno. O pai de Paschoal morreu em setembro de 1936. O abalo em toda família foi grande, inclusive em Paschoal que a partir de

---

<sup>59</sup> O tratamento dado a essas informações como “possibilidades”, é porque não se tem certeza sobre os temas dessas palestras, muito menos de qual assunto foi abordado em determinado lugar. Há um documento intitulado *Um pouco da vida de Paschoal Carlos Magno*, que revela quais as universidades que foram locais para as suas conferências em 1935 (Oxford, Liverpool e Bristol). Mas não se vê nesta fonte nenhuma menção ao Rotary Club. Este é citado como palco para as conferências de Paschoal em uma carta destinada a Orlanda, mas sem data. Há ainda um registro de 20 de novembro de 1936 que atesta a possibilidade de Paschoal falar sobre o Brasil na BBC de Londres, e o tema seria o carnaval carioca. O certo, é que algumas dessas conferências ocorreram, mas que outras não foram firmadas na programação de instituições londrinas, porque Paschoal sempre tinha a esperança de retornar ao Brasil quase que “imediatamente”. Assim, ele procurava não agendar compromissos dessa natureza. Outra importante informação é que o cônsul-chefe de Londres incentivava está prática de Paschoal.

<sup>60</sup> Esta carta não é datada, mas ela é anterior a setembro de 1936 (morte de seu pai), pois há uma menção feita por Paschoal ao pai ainda vivo. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

então se coloca no lugar de chefe dos seus. Ele assume a responsabilidade de amparar principalmente a sua mãe e as irmãs solteiras. A saudade do Brasil aumentou com a falta paterna, e poucos meses depois da morte de Nicolau, Paschoal anuncia como plano concreto o retorno ao Brasil e os motivos da sua volta. E entre as razões de seu retorno, figurava o teatro:

Não se amofine tanto minha irmã, com a minha nomeação a Cônsul de Terceira. Em março, com o governo ou sem ele, volto ao Brasil, definitivamente. Portanto, nada de desesperos... Demais, para lhe falar a verdade, meu interesse de ir como Cônsul tem dupla razão: primeiro vontade de ver vocês e mamãe; e segundo – porque quero realizar uma campanha no Brasil, em favor de um verdadeiro e grande teatro (Eu hei de realizá-la... Papai há de ficar contente com meu esforço heróico!..) e quero, no começo, ter um emprego que me ampare financeiramente até que eu possa me libertar dele. Caso essa tentativa falhe (tudo é possível no Brasil de analfabetos) eu então fico nesta carreira de ganhar o pão no estrangeiro.<sup>61</sup>

Pode-se notar nesta fala de Paschoal que ele perde o tom do “eu faria” para substituir um discurso ressentido pela proposição real de um projeto. Agora, ele passa a proclamar que fará, que realizará, um “grande e verdadeiro teatro” no Brasil. Parece que parte desta correspondência profetiza um pouco do que irá ocorrer na vida de Paschoal. Primeiro porque se ele não retorna ao país em março de 1937, como ele diz, sua volta se dá pouco depois, em agosto deste mesmo ano. E depois porque ele de fato elaborará o gérmen de todo o Teatro Brasileiro Moderno, o TEB; mas para tanto Paschoal nunca se libertará da carreira diplomática, no máximo se prestará como servidor do Estado em missões artísticas, e também como assessor do governo em departamentos e conselhos culturais.

Para encerrar este capítulo nada mais pertinente do que a transcrição da última carta de Paschoal enviada ainda de Londres, antes de seu retorno ao Brasil. Esta foi encontrada no conjunto de sua correspondência com a família Carlos Magno, e atesta a felicidade do diplomata de encerrar o seu desterro, para que junto dos seus voltasse a ambicionar as melhorias artísticas e sociais que ele julgava serem as necessidades de sua pátria. Mesmo que nesta carta não haja menção alguma sobre o TEB, já é certo que o propósito deste grupo o acompanhava em mente, no seu idealismo. A carta não poderia ser para outra pessoa que não Orlanda, e data de 04 de agosto de 1937.

Já arrumei meus caixotes de livros.  
Levo umas coisas aí para casa.  
Então meus vasos japoneses de quase um metro ou mais de altura são um encanto!  
Tenho ainda um grande abajur de cromo, moderníssimo, desses que cospem luz para o teto. E mais um par de castiçais de prata. E outro, que é um mimo, de

<sup>61</sup> Londres, 20 de novembro de 1936. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

cegonhas de bronze preto. E mais pequenas coisas de arte russa, egípcia, etc. E mais máscaras... Um dinheirão. Se a nota sobrar, o que eu duvido, levo a caneta Parker e as capas. Se não chegar a gente compra essas coisas aí e você não ficará zangada. Embarco a 7 no “Asturias”. Avise a família toda. Diga a mamãe que não quero choro. Quero é um jantar daqueles, com fritada de camarões e outras coisas de que não como há quatro anos. Diga a Dulce [Drummond] que se ela não for ao cais me buscar, eu troco de mãe... Beijo a todos. Avise aos monstros [os pequenos da família, sobrinhos de Paschoal em geral] que estou fazendo ginásticas formidáveis para comprar as bicicletas... Se não me for possível adquiri-las aqui, eu prometo comprar para eles aí. Portanto se na minha bagagem não figurar as bicicletas, que não fiquem desapontados. Abraços a todos.

## CAPÍTULO 2

### Os estudantes e o Estado

#### O anseio do progresso cultural na construção da nação brasileira

“Eu escolhi a ação como uma forma de poesia combatente.”  
(Magno, Paschoal Carlos. 1969, p.107)

Para revelar quais foram os pressupostos da criação do Teatro do Estudante do Brasil, cabe não somente entender os anseios de Paschoal Carlos Magno como teatrólogo (dramaturgo, diretor e eventualmente ator), mas também olhar para este como um homem de seu tempo. Desta forma, o TEB ganha uma dimensão maior no sentido de que este grupo não foi resultado só de um projeto pessoal e artístico de seu fundador. O TEB foi também uma resposta aos anseios de uma época da história do Brasil: a década de 1930 - o Governo Provisório e a declaração do Estado Novo por Getúlio Vargas. Sendo que esse contexto tem a sua relevância no momento de criação do TEB, ele não deve passar despercebido ao se fazer uma análise mais crítica sobre o surgimento deste grupo de estudantes. A importância desse contexto sócio-cultural sob o qual surgiu o Teatro do Estudante do Brasil faz com que se perceba que a criação deste grupo não é mero *espontaneísmo* de Paschoal Carlos Magno.

O TEB é obra de um poeta, que tinha como principal sonho a formação de um Brasil-Nação. E esta aspiração de ver o país projetado no rol dos Estados modernos equivale, antes de tudo, a uma preocupação da maioria da intelectualidade brasileira da época. Assim, pode-se dizer que Paschoal foi de fato mais um entre tantos outros idealistas que escreviam, pintavam ou pensavam no Brasil enquanto forte unidade nacional, que deveria ser edificada através da criação do espírito de *brasilidade*. Porém, se poeta, as atuações mais significativas de Paschoal no cenário nacional não correspondem a suas obras escritas, mas sim as suas iniciativas em favor do teatro brasileiro. Maria Jacintha, amiga de Paschoal, sempre esteve empenhada em colaborar com as suas iniciativas teatrais, e é quem melhor soube retratar o seu caráter de diletantismo:

Nunca o conceito generalizado de que o homem é a obra esteve mais confirmado, mais vivo, em alguém, do que em Paschoal Carlos Magno, em face de suas quase inacreditáveis realizações, dentro de nosso Teatro. Sua obra é a projeção nítida de sua personalidade idealista, em plena coragem de seus ideais, que não respeita obstáculos, pelo simples fato de não considerá-los força digna de ser medida com sua própria força e porque os viu, sempre, do alto, na vertigem contagiante dos seus vãos – e nada o faria baixar à planície, para gastar, ingloriosamente, suas energias, no cotidiano fácil e sem qualquer esplendor.

Está nisso, aliás, o segredo de sua força realizadora: na ausência da humildade ou da timidez e em jamais desperdiçá-la, jamais enfraquecer sua potência original – em aplicá-la, sempre, em função propulsora de alguma coisa que, realmente, possa caminhar a alçar-se a planos mais altos. O movimento é a sua própria condição; a asa deve ser o seu símbolo...<sup>62</sup>

Toda esta marcha de ascensão de Paschoal idealizada no desenvolvimento do teatro nacional tem início na criação da Casa do Estudante do Brasil (CEB). Assim, é inevitável que se volte para muito antes da data de estréia do TEB (outubro de 1938), para perceber que o anseio artístico de Paschoal é reflexo de seu ideário de nação. É preciso, portanto, observar com cuidado a fundação da CEB e o papel que Paschoal teve nesta jornada estudantil, já que este foi o seu primeiro passo enquanto um paladino da nacionalidade, condição que guiou todas as suas ações na edificação do Teatro do Estudante do Brasil.

## 2.1) A elaboração da Casa do Estudante do Brasil e a “cruzada” ao Norte

*A invenção da brasilidade através da união da juventude nacional*

“Esta hora é uma hora de orgulho, orgulho consciente para a minha geração.  
Orgulho de exaltar e louvar um valor autêntico da nacionalidade [...] Orgulho de que me faço intérprete e paladino, mostrando [...], que os homens de hoje preferem, ao patriotismo de palavras, o patriotismo de ação.”  
(Magno, Paschoal Carlos. *O Povo*, s/d)

As primeiras iniciativas para a criação da CEB datam de 1926, quando um grupo de universitários cariocas começa a proclamar a seus colegas a necessidade da fundação de um órgão de cooperação e assistência entre os estudantes. Esta instituição, já no seu plano inicial, também deveria ser um centro no qual a mocidade brasileira se instauraria no meio social enquanto coletividade. Mas é apenas em 1929, ano em que se dá início a uma grande campanha em favor desta ideia, que a CEB organiza-se como uma Comissão em prol da Casa do Estudante, e suas reuniões passam a ser realizadas na residência da poetisa Anna Amélia Carneiro de Mendonça. A partir de então, a instituição começa a ganhar uma maior visibilidade, sendo somente depois de dois anos que adquire vida jurídica, tornando-se a Comissão Central da Casa do Estudante do Brasil. Durante muito tempo a CEB ficou sem sede própria. Em 1933, essa Comissão Central passa a funcionar em dois andares de um

---

<sup>62</sup> Este escrito de Maria Jacintha é um trecho da primeira parte do seu texto *Os Grandes Momentos do Teatro Brasileiro Contemporâneo*. Este documento foi encontrado no *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/ Funarte, e trata-se de uma fotocópia de um texto datilografado. Tal fonte se encontra transcrita na íntegra na seção Anexos.

prédio localizado no Largo da Carioca, nº 11, na capital da República. E é apenas em 1944, que a Casa do Estudante do Brasil passa a funcionar no seu próprio edifício, com 12 andares, situado no Rio de Janeiro, na atual Praça Anna Amélia, nº 9.

Não se sabe ao certo como se deu o envolvimento de Paschoal Carlos Magno na criação da CEB. Mas ele é tido como um dos fundadores desta instituição. Algumas fontes de pesquisa da biografia de Paschoal dão a entender que ele foi o mentor da ideia do que viria a ser a Casa do Estudante do Brasil. Devido a morte de um colega da Faculdade de Direito, Paschoal passa a sonhar com uma instituição de amparo ao estudante carente. Em face deste desejo, ele procura Anna Amélia Carneiro de Mendonça a fim de conseguir amparo financeiro para a realização desta empreitada estudantil<sup>63</sup>. Porém, ao longo de toda a existência da CEB, foi Anna Amélia quem respondeu como autoridade máxima desta instituição, sendo sua presidente perpétua. Entretanto, mais importante que descobrir quem foi o dono da ideia que deu origem a CEB, é salientar que foi devido a este empreendimento social que nasceu uma das mais importantes parceiras de Paschoal Carlos Magno: a amizade com Anna Amélia Carneiro de Mendonça.

Não há fontes seguras que informem quando e como eles se conheceram. Mas há dois registros que possibilitam dizer que Paschoal e Anna Amélia já haviam “se esbarrado” antes mesmo de 1929. Em setembro de 1926, houve uma exposição do pintor Balthasar da Camara no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro. Este evento contou com um grupo de patronos que assinavam o convite para a abertura da exposição, dia 15, às 16 horas. E os nomes de Paschoal e Anna Amélia figuravam neste conjunto. Mais adiante, ambos participaram de um outro evento promovido pelo Automóvel Club do Brasil: uma festa de arte realizada no dia 12 de agosto de 1927. Tal festa foi realizada sob os auspícios da própria poetisa Anna Amélia. Paschoal ficou responsável por proferir versos durante a primeira parte desta festa. Porém, a

---

<sup>63</sup> Esta versão foi obtida através da junção do conteúdo de duas fontes de pesquisa deste estudo: o texto de Orlanda Carlos Magno: *Paschoal, meu irmão*; mais um trecho do livro *Não acuso nem me perdão (Diário de Atenas)*. Neste último, Paschoal relata o episódio da fundação da CEB junto às lembranças de sua vida de estudante da Faculdade de Direito. Ele conta que a maioria dos seus colegas vivia “em pensões modestas, no Catete, Glória, Botafogo, em quartos desconfortáveis com três, quatro camas.” (p.181). E que um deles, o poeta Maia Júnior, morreu aos vinte anos de tuberculose, sem ter tido o devido amparo. Relata, Paschoal sobre este acontecimento: “Fui encontrá-lo tuberculoso, numa cama sem lençol, escarrando suas hemoptises numa lata de banha vazia. Ao sair de seu quarto de moribundo, eu não pude dormir pensando no que morria e no sonho que me atormentou durante meses e anos, de dar ao Brasil a sua primeira “Casa do Estudante”, para tornar menos rude a vida de centenas de jovens; evitar-lhes uma agonia como a de Maia Junior.” (p.181-2). Esta versão aparenta com a dada pelo texto de Orlanda, onde o acontecimento é assim retratado: “No penúltimo ano da Universidade, Paschoal acompanha um enterro de um colega que morrera tuberculoso. O desconforto das pensões do Catete, e o Deus-dará da vida de centenas de estudantes, o preocupa. Sabe da existência, em outros países, de casas de estudantes. Existira mesmo, na sua faculdade, um grupo de rapazes que sonhara construir uma, no Brasil. Esse sonho o embriaga. Resolve levantar da poeira do esquecimento a bandeira dessa causa.” (p.05)

ocasião que parece tê-los aproximado de fato foi um evento patrocinado pelo jornal O Globo, que junto do Centro Acadêmico Nacionalista, pretendia eleger a Rainha do Estudante de 1928. Neste concurso foram escolhidas, em ordem de sucessão, Zita Coelho Netto, Rosalina Coelho Lisboa e Anna Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça.<sup>64</sup> Segundo sua filha, Bárbara Heliadora, Anna Amélia não foi “estudante” de nenhuma escola ou faculdade, mas isto não a impediu de ser laureada com tal título, já que esta era a condição de todas as outras rainhas que a antecederam em concursos desta natureza. As moças faziam-se merecedoras de tal prêmio por serem poetisas. Anna Amélia foi educada por governantas estrangeiras, que lecionavam além das aulas normais, o ensino de línguas estrangeiras, tais como: o alemão, o francês e o inglês. E foi a própria Anna Amélia que mais tarde deu as primeiras lições de inglês para Paschoal, quando ele precisou aprender o idioma para dar início a sua carreira diplomática.

A amizade de Paschoal com Anna Amélia Carneiro de Mendonça é um fator importante na criação do Teatro do Estudante do Brasil, pois de qualquer forma pode-se dizer que é desta aliança que a CEB ganha o seu contorno definitivo enquanto instituição. O momento que de fato oficializa a fundação da CEB data de 13 de agosto de 1929. Trata-se de uma assembléia promovida pelo Centro Acadêmico de Oliveira, da Faculdade Nacional de Direito. Neste evento, Paschoal Carlos Magno não só esteve presente, como foi nomeado secretário da CEB, ao lado de sua companheira Anna Amélia, aclamada deste então como presidente perpétua desta instituição. Também compareceram a esta assembléia, estudantes das Escolas Naval e Militar, e universitários de todas as escolas superiores do Distrito Federal.

Ainda sobre a participação de Paschoal na criação da Casa do Estudante do Brasil, há um trecho de uma carta de Anna Amélia que deixa claro que esta o considerava como um dos grandes idealizadores e o maior realizador desta causa. Trata-se do convite para a inauguração da sede definitiva da CEB, em 1945. Esta correspondência pode ser lida como uma “intimação” da amiga Anna Amélia para que Paschoal estivesse nesta comemoração, já que ele foi, para ela, o responsável por grandes conquistas da CEB. O trecho abaixo comprova a aliança entre estas duas importantes personalidades da história cultural do Brasil:

[...] a sua presença no novo edifício é exigida por todas as circunstâncias que tornaram possível essa nossa espantosa realização. Digo espantosa porque,

---

<sup>64</sup> Esta hipótese foi criada a partir da entrevista concedida por Bárbara Heliadora a pesquisadora, e de Carlos Magno, op. cit. Tal entrevista encontra-se publicada na seção Anexos deste estudo. Outros dados foram complementados através da troca de e-mail entre Bárbara e a pesquisadora.

realmente, só um imenso, inabalável idealismo, amparado em uma imensa, inabalável mocidade poderia, em nosso país, criar do nada um todo tão forte e tão necessário à vida mental e moral da mocidade brasileira. Essas duas qualidades não faltaram nunca aos “loucos” da CEB e você figura em primeiro lugar. Contamos, pois, com o seu empenho em vir, mesmo que rapidamente, assistir ao coroamento de tantos esforços e ao início de uma nova fase, tão promissora e auspiciosa.<sup>65</sup>

A conjunção tratada por Anna Amélia como aquilo que viria tornar possível a fundação da CEB, o idealismo e a mocidade, é a origem mesma do Teatro do Estudante do Brasil. E estes dois fatores por muito tempo irão sustentar o nacionalismo de Paschoal, que desde então esteve comprometido com os empreendimentos estudantis. Não é por menos que, em 1956, a UNE lhe concede o título de Estudante Perpétuo. Paschoal sempre viu a mocidade como uma classe disposta a contribuir com os seus anseios patrióticos, os quais neste início de sua jornada correspondiam a um único sonho: o de construir o Brasil enquanto uma união a partir de um único valor, o espírito da nacionalidade.

Entretanto, antes do momento de fundação da Casa do Estudante do Brasil, há um evento que merece atenção redobrada para que se possa ter uma visão mais ampla de quem foi Paschoal Carlos Magno, e da natureza de seus anseios nacionalistas. A partir de janeiro de 1929, Paschoal inicia uma viagem rumo às capitais de estados brasileiros da região norte e nordeste em campanha para a CEB. Essa peregrinação também tinha outro motivo mais utópico, que não apenas a divulgação desta recém fundada instituição estudantil. Paschoal parte nesta viagem com o intuito de iniciar um verdadeiro intercâmbio cultural entre o Norte e o Sul do país. E este era o primeiro passo de uma iniciativa com desígnio um tanto quanto ufanista: a constituição de um *Brasil Brasileiro*. Este evento pode ser visto como a primeira expansão do patriotismo de Paschoal, e que permite enxergá-lo como um paladino da nacionalidade dentro deste contexto político do decênio de 1930. As cidades visitadas por Paschoal foram: Recife, Belém, Fortaleza, S. Luiz, Teresina, Manaus, Natal, Maceió e Salvador. Para a sua partida e seu retorno, Anna Amélia conseguiu, com o ministro da Viação e Obras Públicas, Victor Konder, uma passagem do Loyde Brasileiro, de ida e volta de Manaus, mais o direito de Paschoal de parar nos estados em que estavam previstas as suas visitas.

Foram duas as atividades desenvolvidas dentro de um plano de ação de Paschoal para promover o intercâmbio intelectual entre as regiões brasileiras. Em cada capital estadual que parava, eram, por ele mesmo, apresentadas conferências e produzidas Feiras de Livros. Para esta última, Paschoal levou mais de 800 livros do Sul para serem vendidos a baixos preços às

---

<sup>65</sup> Carta de 30 de junho de 1945. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte,

populações do Norte. Esta iniciativa pretendia driblar a escassez de troca de produções literárias entre esses dois blocos que dividiam um Brasil pré-revolucionário. Paschoal chega mesmo a declarar quais são as razões para tão minguada permuta intelectual: as dificuldades de comunicação entre os estados brasileiros, dada a imensidão do território nacional; mais o que ele denomina como “indiferentismo das livrarias pelo volume nacional.”<sup>66</sup> Esses livros advindos do Sul, também recebiam outro fim que não a feira. Quando sobravam volumes, os livros eram doados a Bibliotecas Públicas; assim ocorreu no Rio Grande do Norte e no Piauí.

Mas a função de Paschoal Carlos Magno não era apenas a de levar obras de autores sulistas para o Norte. Também esteve previsto que Paschoal trouxesse livros de escritores nortistas para o Sul do país. Na capital federal também foi realizada uma Feira de Livros, localizada na Rua do Ouvidor, edifício Portela. À medida que as obras trazidas do Norte iam se esgotando, eram feitas doações por autores do Rio de Janeiro. Álvaro Moreyra, acompanhado de sua esposa, D. Eugênia, chegou a doar alguns volumes de *Adão, Eva e outros membros da família*. Donativos de outras espécies também chegaram a ser vendidos e expostos nesta feira literária dos estudantes. Foi o caso de autógrafos e desenhos de Castro Alves, oferecidos pela irmã do poeta. Mas a Feira de livros não era o único destino dos volumes “nortistas”. Havia ainda outra missão para Paschoal: a de colaborar para a formação de uma Biblioteca Brasileira. Para tanto, ele se declarou, no Norte do país, um “emissário especial” da Liga da Defesa Nacional, instituição que também deu suporte à sua viagem. A própria Liga é que encabeçaria, mais tarde, a ação de criar tal biblioteca<sup>67</sup>.

A Liga da Defesa Nacional (LDN), órgão de amparo ao nacionalismo de Paschoal, é uma associação civil que foi fundada no dia 07 de setembro de 1916, na Biblioteca Nacional, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Criada pelo poeta Olavo Bilac, a LDN tinha como fundamento a propagação do culto nacionalista através da exaltação do sentimento cívico de todos os brasileiros, independente da classe social a qual pertenciam os cidadãos. Esta associação, logo no início de sua criação, era formada pela intelectualidade dirigente do país e por militares. Destinada a amparar a pátria, entendia a defesa nacional através de uma atitude preventiva. Para os primeiros integrantes da Liga, a consolidação da nação através do culto do sentimento patriótico seria o principal meio de proteger o Brasil de qualquer ameaça externa

---

<sup>66</sup> *Jornal de Alagoas*, Maceió, 09/06/1929.

<sup>67</sup> Vale ressaltar aqui que Paschoal Carlos Magno não esteve preocupado apenas em recolher obras editadas de novos autores “nortistas” durante sua viagem ao Norte do Brasil. Mesmo ensaios ou poesias poderiam ser enviados ao poeta para que ele os trouxesse para a capital federal, a fim de serem divulgados por periódicos cariocas. Sobre este assunto disse Paschoal: “É bem certo que alguns rapazes de valor intelectual não têm ainda obras publicadas; desejo, entretanto artigos ou poesia dos mesmos que enviarei para as revistas e jornais do Sul que ofereceram, com prazer, as suas páginas para tão alevantado e patriótico fim.” (*Folha do Povo*, Maranhão, 11/04/1929).

que porventura surgisse. O estatuto original da LDN salvaguardava esta instituição no cume das campanhas nacionalista, pois a entendia como uma instituição independente de qualquer credo político, religioso ou filosófico. Acima de qualquer luta partidária, o seu intuito único era o de estabelecer no Brasil o imperativo da nação, por meio da divulgação de suas tradições autóctones, mais o conagraçamento do espírito patriótico de norte a sul do país. É interessante notar o grau de patriotismo que define esta associação através da leitura parcial do discurso de Olavo Bilac, o qual foi lavrado na ata primeira da Liga da Defesa Nacional:

O país já sabe, pela rama, o que esta Liga pretende fazer: estimular o patriotismo consciente e coesivo; propagar a instrução primária, profissional-militar e cívica; e defender: com a disciplina - o trabalho; com a força - a paz; com a consciência - a liberdade; e com o culto do heroísmo a dignificação da nossa historia e a preparação do nosso porvir. O intuito principal dos que nos animam é este: a fundação de um centro de iniciativa e de encorajamento, de resistência e de conselho, de perseverança e de continuidade para ação dos dirigentes e para o labor tranquilo e assegurado dos dirigidos. O patriotismo individual, a crença pessoal, a consciência própria nunca estiveram ausentes - do maior número das almas brasileiras. Mas, esses sentimentos oscilam e vacilam numa vaga dispersão; e, nessa mesma dispersão deplorável, perdem-se e dissipam-se os esforços isolados. A extensão do território, a pobreza das comunicações, o acordo pouco definido de uma federação mal compreendida, a míngua da ventura em muitos sertões desamparados, a inópia da instrução popular sustentam e agravam esta desorganização. A descrença e o desanimo prostam os fortes; o descontentamento e a indisciplina irritam os fracos; a comunhão enfraquece-se. É tempo de protestar e de reagir contra esse fermento de anarquia e essa tendência para o desmembramento<sup>68</sup>.

É nítido que a nação para a LDN é garantida apenas na existência forte do Estado. Ressalta-se, portanto, que o presidente desta associação civil, por muito tempo, permaneceu sendo o Chefe do Governo. O primeiro a ser contemplado com este cargo foi Wenceslau Braz Pereira Gomes, presidente da República na época da fundação da Liga. Outros nomes importantes dividiram os cargos de projeção da LDN. Além de Pedro Lessa e Miguel Calmon, com quem Olavo Bilac declarou em tal discurso dividir a criação desta associação, é interessante notar a participação de Coelho Neto, por quem Paschoal Carlos Magno nutria profundo respeito, e mais a atuação do Conde de Afonso Celso no diretório Geral da Liga, sendo ele o verdadeiro “padrinho” de Paschoal nas Letras<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Documento disponível no site oficial na Liga da Defesa Nacional. Esta associação ainda existe, e atualmente se encontra sediada em Brasília. <http://www.ligadadefesanacional.org.br/principal.htm> (consultado em 30/06/2009).

<sup>69</sup> Lembre-se aqui o incentivo dado por parte de Afonso Celso a Paschoal quando este escreveu o seu primeiro livro de poesia, fato discutido no Capítulo 1 desta dissertação.

No primeiro estatuto da Liga da Defesa Nacional,<sup>70</sup> há alguns itens do Artigo 1º que dizem respeito à natureza da atuação desta associação, e os quais ajudam a compreender por que este órgão apoiou as iniciativas paladinas de Paschoal rumo a exaltação da *brasilidade*. São eles:

- a) manter em todo Brasil a idéia da coesão e integridade nacional, procurando facilitar e desenvolver as comunicações morais e materiais entre as unidades da Federação; [...]
- c) difundir, nas escolas primárias, profissionais secundárias, superiores, civis, militares e religiosas, assim como em todos os lares, oficinas, corporações e associações, a educação cívica, o amor à justiça e o culto do patriotismo;
- d) defender o trabalho nacional, a lavoura, a indústria, o comércio, as ciências e artes e interessar-se por todas as questões que importarem á prosperidade, á segurança e dignidade do paz.
- e) combater o analfabetismo, o alcoolismo, a vagabundagem e a dissolução dos costumes;
- f) desenvolver o civismo, o culto do heroísmo [...].
- i) estimular e avivar o estudo e o amor da Historia do Brazil e das nossas tradições;
- j) fazer a propaganda da Liga no lar e em publico, por meio de conferencias, comícios, livros, folhetos, revistas, jornais, festas públicas e prêmios [...].<sup>71</sup>

Por estes princípios de amparo ao civismo através da divulgação das artes brasileiras, do combate ao analfabetismo, da propagação dos princípios norteadores da própria Liga e do encorajamento das atitudes nacionalistas, pode-se perceber a razão da acolhida desta associação à iniciativa da cruzada literária de Paschoal. O intercâmbio cultural proposto pelo jovem diletante parece ter agradado a LDN devido a confluência dos motivos patrióticos que embasavam a peregrinação de Paschoal e a existência da Liga. Pois, além de levar as obras sulistas ao Norte e trazer escritos nortistas para o Sul, Paschoal se dispões a dar conferências sobre temas que ressaltavam o valor da poesia nacional, bem como de falar em prol da moral e dos bons costumes. Mas a temática de maior destaque em suas palestras e discursos foi a importância do espírito nacional na composição de um país uno e integrado, o qual deveria entender as suas próprias diferenças enquanto diversidade.

Contudo, um dos fatores mais importantes nesta viagem foi o fato de que nela começa um processo de heroicização da própria figura de Paschoal. Durante esta cruzada nacional, ele foi condecorado com muitos “títulos” pela imprensa das regiões norte e nordeste do país, os quais o redimensionavam como um jovem disposto a atender aos apelos de uma sociedade, ou pelo menos de uma parcela desta, que já clamava por um Brasil unido por um espírito

<sup>70</sup> Este estatuto foi elaborado no Rio de Janeiro, no dia 23 de setembro de 1916. *Idem*.

<sup>71</sup> *Idem*.

nacional. Tratava-se da ânsia de ver uma pátria constituída na ideia de União. Esta ideia se opunha à realidade que vigorava no final da década de 20: o *federalismo* das oligarquias que sustentava a “política dos governadores”. Algumas destas insígnias de Paschoal são as seguintes: “bandeirante da brasilidade”, “romeiro”, “jovem eremita” e “príncipe da inteligência e do sonho”. Também não faltaram designações bastante eloquentes para a viagem de Paschoal: “cruzeiro intelectual”, “bandeira”, “cruzada” e “peregrinação de civismo”<sup>72</sup>. Essas expressões refletem o próprio desejo de Paschoal, que vê na aproximação intelectual entre o Norte e o Sul do país, o início da constituição de um *Brasil Brasileiro*.

Este desejo de Paschoal de unidade nacional é uma das proposições políticas da Revolução de 30, movimento que coloca Getúlio Vargas no comando do Governo Provisório. A solução para acabar com o *federalismo* que marcava a política da República Velha, em que os governadores dos estados regiam o país em detrimento de uma ordem nacional, seria a proposta de um Brasil-Nação, centralizado no Governo Federal, e fundamentado no intervencionismo do Estado. Este era o sonho de muitos brasileiros insatisfeitos com o contexto político do país na década de 20. Compartilhavam deste descontentamento a maioria da elite intelectual da época e boa parte dos militares. Não se pode dizer que os insatisfeitos faziam parte de um mesmo bloco, e que idealizaram as mesmas soluções para a causa da centralização nacional. Mas é opinião unânime entre estes brasileiros que o regime de “Federação” deveria ser substituído pela “União”, e que o individualismo deveria dar vez ao espírito de comunhão no cenário nacional. Procede aqui a reprodução de uma fala de Paschoal, proferida durante a sua visita á cidade de Salvador, a qual atesta a consonância das suas ações patrióticas com a opinião desta parcela da sociedade, ansiosa com o surgimento do Estado nacional brasileiro:

Despedindo-me dos alunos do Liceu Maranhense [...] fiz um apelo á mocidade maranhense. Um apelo que se quis tornar em movimento nacional, visto que a mocidade o acolheu em S. Luiz e o vai lançar por todo o Brasil. Um apelo da sociedade maranhense para todos os governos estaduais, pedindo que não mais hinos estaduais e que, de Norte a Sul, só tremule uma bandeira, a do Brasil, finalizando o colorido carnavalesco de tantas flâmulas estaduais, que dão a impressão de muitas pátrias numa pátria só. – Como vê trabalha se por um Brasil unido e forte.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Essas expressões foram coletadas de artigos de diversos periódicos, que correspondem dentro do *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte, à categoria Recortes de Jornais. As matérias utilizadas para o estudo desta viagem de Paschoal ao Norte e Nordeste, datam de 31 de janeiro a 12 de novembro de 1929.

<sup>73</sup> *Diário de Notícias*, Salvador, 12/07/1929.

Este apelo de Paschoal para que tremulasse no céu brasileiro uma bandeira apenas, só seria possível, de acordo com o jovem paladino, se todos os cidadãos se considerassem “filhos” de uma mesma pátria. E foi para isso que ele peregrinou pelo país a fim de levar a mensagem de conagração da Casa do Estudante do Brasil. Na união da mocidade e na fraternidade entre “norte, sul, leste e oeste” é que Paschoal acreditava que se firmaria no país o espírito nacional. E, portanto, foi imperativo primeiro desta campanha cívica a ação de propagar o Brasil a todos os brasileiros, para que estes se tornassem de fato “irmãos”. Em um discurso proferido na Faculdade de Medicina do Estado de Belém, Paschoal faz uma declaração bastante elucidativa sobre o motivo desta iniciativa de se empenhar na realização de uma propaganda nacional:

É a grande revolução que, como um fogo admirável, incendeia o sul e agora se espalha pelo norte, já não mais alicerçada em sabres e fuzis. Mas uma revolução que apresenta como flâmulas de combate idéias renovadoras, idéias nossas, que saíram do nosso meio, que são reflexos da nossa vida! [...] Ora, o Brasil está dividido em duas zonas: o norte e o sul. Cada uma delas fracionada em outras partes que se desconhecem. O único meio de uni-las, estreitando-as e obrigando-as a descobertas recíprocas, é o que este momento de brasilidade inicia.<sup>74</sup>

É certo que para Paschoal Carlos Magno, a *brasilidade* só era possível a partir da união de todas as partes de um Brasil que até então não se conhecia. E esta luta pela constituição de uma União nacional, na visão de Paschoal, não precisava mais ser amparada por combates armados como acontecera na Revolta Tenentista. Este movimento político foi citado por Paschoal em um dos seus pronunciamentos dados no norte do país. Trata-se de uma menção sua ao histórico combate travado na insurreição do Forte de Copacabana, em 1922.

O Tenentismo representou um forte anseio de alteração da ordem nacional, quando esta cumpria, ainda, os ditames da política das oligarquias durante o período da Primeira República. Ansiosos por reformas de democratização nas eleições presidenciais, esses revoltosos desejavam a constituição de um Estado centralizado, que respondesse também aos apelos nacionalistas que estavam em moda depois do fim da Primeira Grande Guerra Mundial. E sob este aspecto do patriotismo combatente, que Paschoal se faz “aliado” moral dos soldados que persistiram até o fim na batalha travada em Copacabana contra as forças legais, no episódio conhecido como os “Dezoito do Forte”. Ele, ao glorificar os soldados restantes como mártires brasileiros, coloca-se ao lado destes, ao declarar que os dezoito combatentes e ele estavam unidos em uma mesma geração. Uma geração que, acima de tudo,

---

<sup>74</sup> *Folha do Norte*, Belém, s/d.

exaltava Paschoal, era regida pelo sonho e pelas aspirações de um idealismo desenfreado, que chega ao extremo de oferecer a própria vida pelo bem de sua pátria. Neste aspecto, ressalta-se algumas de suas palavras sobre o assunto:

Vocês se lembram? Eles eram mais de cem soldados. Amorosos da sua terra. Uma noite, sonhassem uma pátria mais bela e melhor, revoltaram-se. [...] De cem ficaram reduzidos a dezoito. Poucos, mas cheios de confiança e sonho. [...] O sonho que lhes enchia a alma era grande como a própria pátria. Vencidos sozinhos, preferiram morrer com o seu sonho. E foi o que todos viram, o que toda a gente sabe: mãos irmãs trespassaram com balas e sabres os corpos desses dezoito bravos que batizaram com o sangue mais puro do Brasil a areia de Copacabana... Como esses Jesus Cristos da história brasileira, e por desejar uma pátria mais bela e melhor, que me vejo aqui.<sup>75</sup>

Este ideal que ampara a peregrinação de Paschoal, o da construção de “uma pátria mais bela e melhor”, é coerente com alguns dos apelos da intelectualidade da época, que desejava ver o Brasil consagrado por meio do que poderia haver de específico, isto é, através da determinação de sua identidade nacional: a *brasilidade*. Não foi por menos que Paschoal conseguiu aliados à sua causa nacional. O respaldo dado ao jovem poeta pode ser vislumbrado na leitura de uma carta que lhe serviu como “cartão de visita” na sua viagem pelos estados brasileiros. Este documento atesta que as declarações ufanistas dele eram, primeiramente, reflexo também de um descontentamento geral da elite brasileira. Esta mostrava-se bastante desconfiada em relação a autonomia com que os governadores estaduais mandavam e desmandavam em seus “ducados”, face à descentralização política reinante durante a República Velha. É claro que o jogo político e os interesses pessoais sempre estiveram à frente dos ideais de constituição da nação. E que o ensejo pela edificação de um Estado coeso e ativo era uma maneira “politicamente correta” de alguns poucos reclamarem o seu lugar junto ao poder. Mas a transcrição desta carta é relevante, juntamente com os nomes que a assinaram, para que se perceba que o idealismo de Paschoal Carlos Magno esteve, durante toda a sua trajetória, afinado às inquietações revolucionárias da elite brasileira. Ainda merece destaque por mostrar que Paschoal sempre se valeu do fato de suas “ideias” corresponderem aos interesses dos dirigentes que estiveram, ou que “logo-logo” estariam, no poder, como meio de atuação no cenário nacional. Tais reflexões se presentificam no texto abaixo:

Quando um brasileiro se propõe a percorrer os longínquos Estados do nosso vasto território, realizando, com ardor e entusiasmo, o verdadeiro intercâmbio intelectual de que tanto carecem esses irmãos quase desconhecidos entre si, pode fazer mais

<sup>75</sup> “A saudação de Paschoal Carlos Magno á mocidade cearense”, *O Ceará*, Fortaleza, 07/04/1929.

do que cumprir uma alta e patriótica missão; pode tornar-se um luminoso elo da cadeia espiritual que deve prender de extremo a extremo, todos os homens do Brasil. É isso que esperamos de Paschoal Carlos Magno. Esse poeta luminoso e sincero, levará a[à] mocidade intelectual e estudiosa de todo o Norte, a saudação espiritual da mocidade do Sul procurando, ao mesmo tempo, congraçar toda a geração nova do Brasil em torno dessa nobre e formosa iniciativa que é a Casa do Estudante.

Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, rainha dos estudantes do Rio de Janeiro.

Conde de Affonso Celso, presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Manuel Cicero, reitor da Universidade do Rio de Janeiro.

Isabel Jacobina Lacombe, presidente da Associação Brasileira de Educação.

Ministro Edmundo Muniz Barreto, presidente da Liga de Defesa Nacional.

Fertin de Vasconcellos, diretor do Instituto Nacional de Música.<sup>76</sup>

Dentro desta galeria de homens de estirpe que configuraram o “abre-alas” da cruzada patriótica de Paschoal, cabe chamar à atenção para o nome de Afonso Celso. Este Conde já foi evocado algumas vezes por este estudo, e representa um dos nós centrais da “rede de sociabilidade” de Paschoal Carlos Magno. Por esta expressão entende-se uma malha de relações que é bastante trabalhada por Angela de Castro Gomes (1999), quando esta aponta que foi no interior das ligações entre os intelectuais brasileiros que muitos “projetos de “Brasil moderno” foram propostos e implementados no início dos anos 20 e 30 (p.10). A pesquisadora afirma que no bojo desses grupos da elite pensante, os quais se reconfiguravam constantemente, surgia, com certa urgência, a necessidade de se explicar o Brasil a partir da afirmação de um suposto espírito nacional, que em cada coletivo era elaborado de uma determinada maneira.

A presença constante do nome do Conde de Afonso Celso atrelado à figura de Paschoal explica, e em muito, o patriotismo conservador do jovem poeta que sai em

---

<sup>76</sup>*O Combate*, Maranhão, 11/04/1929. Em muitos dos periódicos analisados esta carta se encontra transcrita na íntegra ou apenas alguns de seus trechos. Nota-se, portanto, que esta carta serviu para legitimar o discurso e as ações de Paschoal Carlos Magno. Pois, a divulgação do conteúdo de tal carta, em jornais das regiões do norte e nordeste do país, tinha como propósito explicar e glorificar a atitude nacionalista do ainda estudante Paschoal. Este texto que corresponde à carta que Paschoal levou ao “Norte”, e que lhe serviu para abrir o caminho nos círculos sociais a que estava destinado a intervir, é de autoria de Anna Amélia Carneiro de Mendonça. Esta informação está no já referido texto *Paschoal, meu irmão*, no item “A Viagem do Norte”. Segue a transcrição deste tópico do texto de Orlanda, já que ele dá mais esclarecimentos sobre este acontecimento da vida de Paschoal, e sobre o início da institucionalização da CEB: “Por enquanto, o sonho é somente seu. Arranjado o teor das mensagens que o apresentam a mocidade e às autoridades dos estados. Isso é em setembro e outubro de 1928. Assinam-nas os presidentes de todos os Centros Universitários e das Escolas Militar e Naval. Anna Amélia escreve uma carta-apresentação, [...] arranja-lhe uma passagem de ida e volta, a Manaus, com o ministro Victor Konder do Loyde Brasileiro, com direito a parar nos estados. Papai enche-lhe os bolsos para as despesas de viagem. Paschoal escreve a todos os mais famosos escritores com sua letra ilegível, pedindo-lhes livros, para as “Feiras” que realizará nas capitais nortistas, levando-lhes autores do sul em benefício da “Casa”. Esse trabalho de preparação levou meses. Ninguém acreditava nele, a não ser Euricles de Matos, o saudoso e combativo diretor de “O Globo”, que sempre deu mão forte a todas as campanhas Paschoal. A viagem ao norte foi iniciada por Paschoal em fevereiro de 1929. Durou meses. Visitou Recife, João Pessoa, Natal, São Luiz, Fortaleza, Belém, Manaus, Teresina, Salvador e Alagoas.” (p.5-6)

caminhada literária rumo ao norte do Brasil. O Conde de Afonso Celso, nesta época da cruzada de Paschoal, além de ser o presidente do Instituto Histórico e Geográfico e membro da Liga de Defesa Nacional, já fazia parte da Academia Brasileira de Letras. É ainda Angela de Castro Gomes quem explica o papel da ABL neste momento histórico em que o desejo de fazer do Brasil um Estado moderno era geral no círculo dos nossos intelectuais. Diz ela que a Academia Brasileira de Letras foi “um eixo referencial para a organização do campo intelectual, não apenas, mas principalmente, da cidade do Rio de Janeiro” (p.29). Mas que as transformações ansiadas pela intelectualidade sofriam na ABL uma retração no radicalismo que caracterizou muitas outras correntes modernistas, como aquelas representadas por Oswald de Andrade ou por Mário de Andrade. E um dos movimentos literários que correspondeu a um modernismo mais rarefeito foi o verde-amarelismo – uma corrente paulista que também ficou conhecida como a Escola da Anta. Desta forma, não espanta saber que esta corrente modernista foi outra entre tantas associações ideológicas de Paschoal nesta época. Ele, no norte do país, chegou mesmo a declarar-se um representante da Escola da Anta<sup>77</sup>.

Este ramo do nosso modernismo literário foi formado por homens que também compuseram a “mesa” da Semana de Arte Moderna, em 1922: Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia. Porém, quando filiados para contrapor o movimento antropofágico, caracterizam-se no avesso do vanguardismo de Oswald de Andrade. Segundo Jorge Schwartz, a Escola da Anta correspondeu a uma “ideologia nacional-conservadora” (1995, p.487) que buscava a definição da identidade brasileira na recusa de qualquer elemento estrangeiro. Mônica Pimenta Velloso (1993) alega que a contestação a qualquer valor de fora foi consequência da decadência dos princípios europeus dentro da sociedade brasileira, após o término da Primeira Grande Guerra (1914-1918). A esperança de uma nova civilização faz com que os olhares recaiam imediatamente na América, onde outros valores e novas raças garantiriam outros paradigmas para a organização da humanidade. Deste modo, os brasileiros voltam-se para si próprios, e, portanto, torna-se imprescindível criar o Brasil-Nação. Ora, ninguém estaria mais apto a dirigir esta empreitada de edificação do “Brasil, um Estado moderno” do que a intelectualidade, que recebe neste momento a incumbência de educar o povo a partir da disseminação do dever cívico e do espírito nacional. Para tanto, os modernistas acreditavam que o caminho para a unificação nacional dar-se-ia por meio da recuperação das nossas tradições culturais e folclóricas. Mas se isto foi um consenso moderno, Mônica Velloso afirma que foi justamente o modo de entender a natureza das

---

<sup>77</sup> Algumas dessas fontes podem ser encontradas em *Diário da Manhã*, Recife, 08/03/1929; *Diário do Ceará*, Fortaleza, 27/03/1929; *O Ceará*, Fortaleza, 27/05/1929 e *A Tarde*, Salvador, 20/07/1929.

tradições brasileiras que fez com que as correntes modernistas se opusessem uma às outras. Para a pesquisadora, os verde-amarelistas encontraram em uma concepção espacial da tradição, uma maneira confortável pela qual eles poderiam ufanar o Brasil. Para eles a tradição era um valor que extrapolava o contexto histórico, que transcendia “o tempo cronológico para se fixar no espaço, no mito das origens.” E era neste mito que os verde-amarelistas identificavam o lugar que “reside a brasilidade.” (p.11) Desta forma, Mônica Velloso constata que para eles não havia embates no seio da tradição - a cultura brasileira foi, para os modernos da Escola da Anta, “sempre percebida como que uma esfera isenta de conflitos, onde reina a integração e a harmonia.” (p.10).

Esta identificação entre as noções de nacionalismo e território empregada no ufanismo dos verde-amarelistas, segundo Mônica Velloso, é herança do pensamento de Afonso Celso. Mais uma vez o Conde volta a ter destaque nas associações ideológicas de Paschoal Carlos Magno. Mas a convergência entre o jovem peregrino da *brasilidade* e os modernistas conversadores não se restringe apenas à presença da ideia deste acadêmico em suas referências. A própria empreitada de cruzar o território nacional a fim de exaltar o sentimento cívico na constituição da *brasilidade* já representa por si só uma confluência das ideias verde-amarelistas com o patriotismo de Paschoal. Há ainda outra desta incidência dos parâmetros de um nas ações do outro: Paschoal sempre recebeu o título de “bandeirante” durante sua viagem de intercâmbio cultural. E este termo representava um valor de dignidade para os modernistas paulistas. Entre Rio de Janeiro e São Paulo, eles acreditavam que o tipo da metrópole paulista representava melhor a pureza da espécie nacional, já que São Paulo correspondia a uma localidade de interior. Desta forma, a capital paulista não correu o risco de sofrer a forte influência estrangeira que o Rio de Janeiro sofreu, já que os “outros” (os estrangeiros) sempre chegaram pelo mar. E, para os verdes-amarelistas, esta condição paulista, de isolamento, é resultado da ação dos bandeirantes, que se entranharam no continente rumo ao interior do Brasil, guiados pela própria geografia local. Quanto a isto, explica Mônica Velloso:

A originalidade da geografia paulista investiu a região de um destino especial: ser o guia da nacionalidade brasileira. O argumento [dos verde-amarelistas] se desenvolve da seguinte forma: diferentemente das demais regiões do país, em São Paulo os rios correm em direção ao interior. Este fato teria obrigado os paulistas a caminharem em direção ao sertão, abandonando o litoral. Por uma questão de fatalidade do meio ambiente, eles se tornaram, então, bandeirantes e desbravadores. Ao se internarem nos sertões, os bandeirantes teriam abdicado dos falsos valores do litoral-alienígena para encontrar os filões do Brasil-autêntico, que é o rural. (p.12)

Porém, está longe de se esgotar nas bandeiras a convergência entre Paschoal e a Escola da Anta. No próprio discurso do jovem poeta há a presença de ideias defendidas pelos verde-amarelistas. O repúdio ao estrangeirismo, da valorização da *brasilidade* e da glorificação da miscigenação das raças como uma mistura harmoniosa que resulta no “ser” brasileiro, são noções caras à Escola da Anta, e as quais figuram ainda em algumas das exaltações românticas da pátria feitas por Paschoal. Ótimo exemplo é o trecho bastante grandiloquente de um dos seus discursos:

Enquanto a geração passada permaneceu servilmente volvida para as civilizações caducas; desambientando-se, sem nenhuma compreensão dos nossos problemas político-sociais; - a geração que vem surgindo traça novos rumos e diretrizes novas... Faz questão de pensar e escrever em brasileiro, pois cedo percebeu a nossa condição ridícula do macaco imitando e decalcando a tudo e a todos. O dever era olhar para nós mesmos, fechando os olhos à Europa gasta e decadente. Nada mais justo esse movimento de libertação: Somos um país novo com possibilidades imensas e largos horizontes. Portanto, porque não formar um espírito nacional, produto do nosso ambiente, com características de brasilidade? Demais, o cruzamento de raças nos deu uma alma nova. Nas nossas veias, onde palpitam as energias do índio, do africano e do conquistador – vibra, dessa fusão, a humanidade toda.<sup>78</sup>

O bastante curioso de salientar é que foi justamente a raça nacional, tão exaltada nesses seus discursos ufanistas feitos no norte do país, que mais adiante serviu a Paschoal como meio para que ele lastimasse ser brasileiro. Óbvio que isto aconteceu devido ao seu “desentendimento” com a pátria, consequência do já referido “episódio misterioso” de sua vida, o qual fez com que ele optasse pela carreira diplomática como uma espécie de desterro. Mas, é interessante resgatar aqui tal discussão, a fim de observar que houve, dentro da trajetória de Paschoal, um deslocamento no prisma de seu nacionalismo. Quanto a isto, é fonte importantíssima uma carta de Paschoal à irmã, datada de 02 de outubro de 1935, quando ele já servia no Consulado de Londres. Nela, Paschoal diz que pretende permanecer na Inglaterra e escrever “numa língua onde o talento é pago”, diferente do Brasil que é “um país de negros, botocudos, imbecis e cretinos.” Para ele seria melhor não voltar para um país que caracterizava como sendo o Brasil “dos mexericos, das infâmias e das intrigas baixas”, da “mentalidade que é uma mistura de negro, de português degredado e de branco-última-classe imigrado”. Percebe-se que para Paschoal o país deixa de ter o valor de pátria idealizada; o Brasil “nação do futuro” de antes passa a ser a terra do atraso civilizacional.

---

<sup>78</sup> *Folha do Norte*, Belém, s/d.

Mas não foi só a raça brasileira que Paschoal deplorou nesta sua carta enviada a Orlanda. O próprio meio intelectual-artístico é também um motivo de queixa para ele. Logo no início de seu texto ele relata o assombro que é a possibilidade de ter que regressar para o Brasil, e voltar a conviver com a alta sociedade: “Você não pode calcular como me apavora a ideia de tornar a viver no meio desses botocudos, ouvindo-lhes a mediocridade, escutando-lhes as pilhérias, fazendo parte desses grupinhos de avenidas e cafés que não tendo nenhum alto objetivo na vida, gastam-na a caluniar os outros.” A aversão de Paschoal a esses fatores que antes nutriam o seu patriotismo e definiam a natureza dos seus comparsas, reflete não só o seu desentendimento com a pátria-mãe, mas também uma dificuldade própria da nossa intelectualidade, quando pretendia achar um modo de elevar o Brasil ao rol dos Estados modernos dentro do amplo cenário mundial. A questão central se simples, foi, ou ainda é, difícil de ser solucionada: como um país novo, sem tradição, que tem três etnias na formação do seu povo, pode explicar qual é o seu caráter próprio, para que no reflexo da sua especificidade surgisse a tal aguardada identidade nacional? E ainda, não bastava encontrar a chave da *brasilidade* para responder a esta questão. Era preciso que o “espírito nacional” garantisse ao Brasil um lugar “ao sol” dentro do conjunto dos Estados modernos. Só então é que o Brasil tomaria o lugar à frente das nações européias, as quais sustentavam na tradição de suas manifestações culturais, o apelo de suas nacionalidades.

Paschoal, dentro deste contexto, vai mudar o ângulo do seu civismo. E isto significa dizer que houve uma alteração na perspectiva de suas ações patrióticas. Se antes, durante a sua “cruzada ao norte”, Paschoal arranca da terra os motivos para se orgulhar da pátria; mais a frente, depois de sua passagem pela Inglaterra, ele passa a pensar que é preciso elaborar um Brasil que correspondesse ao modelo civilizacional europeu. Para tanto, ele importa um modelo de teatro inglês, para que na reta do aprimoramento artístico das nossas manifestações culturais, se dê a ascensão do Brasil no conjunto dos Estados modernos.

Porém, não se deve perceber como contradição este desvio da opinião de Paschoal sobre a questão da importação de ideias estrangeiras. Antes de tudo, é bom ressaltar que há um intervalo de seis anos entre a sua viagem ao Norte e o seu retorno ao país, um ano antes da fundação do Teatro do Estudante do Brasil. E, sendo assim, o nacionalismo de Paschoal sofre reformulações, consequência de uma intensa experiência de troca intelectual que caracteriza a sua primeira estadia na Europa. Mas há ainda outro fator que serve para desfazer esta aparente contradição, e que pode também ser visto como uma maturação do idealismo de Paschoal, isto é, a discussão acerca do próprio conceito de importação.

Renato Ortiz (2006, p.27-35) é quem amplia esta questão de trazer ideias estrangeiras a partir do momento que entende a importação como um processo de “leitura seletiva”. O que ele faz é distanciar esta atividade de uma mera imitação, consolidando a importação a partir de “demandas” que cobrem determinadas “necessidades internas brasileiras”. Desta maneira, Ortiz aponta para a distinção entre importação e cópia (imitação). Diferença bastante significativa para que se entenda esses dois momentos do nacionalismo de Paschoal Carlos Magno. A cópia, meramente, é mais um apelo de modismo do que uma implantação de ideias advindas de outros territórios e sociedades. Ela é uma atitude ingênua e acrítica da própria realidade, pois se trata de um simples desejo de ser o outro, não muito fundamentado. Ao contrário, a importação é uma escolha e que, portanto, agrega uma responsabilidade ao intelectual que resolveu implantar em seu país uma matriz oriunda de outra nação. E esta escolha, ainda segundo Ortiz, desencadeia um segundo momento da “importação”, que é o da seleção de elementos da matriz, ou seja, a decisão do modo que o modelo será desenvolvido. Todo este processo só pode ocorrer se o proponente dele estiver atento para o seu presente, já que é da observação deste em relação a “problemática nacional” que parte os pressupostos da sua escolha.

Sendo assim, pode-se verificar que o exercício de importação de Paschoal corresponde a uma escolha que atendeu a algumas das exigências nacionais no fim do Governo Provisório, intensificadas na ditadura de Vargas durante o Estado Novo, aquelas referentes a cultura nacional. A matriz eleita por Paschoal Carlos Magno vai resplandecer no Brasil, porque esta seleção foi feita a partir da existência de um campo que era próprio para a recepção do modelo (o teatro universitário inglês). Essa mudança de pensamento em relação a importação afirma um aprimoramento do nacionalismo de Paschoal, o qual caminha de acordo com as próprias exigências que ele entendia serem as do seu país, em momentos diferentes da história política do Brasil -1929, antes da instauração do Governo Provisório e 1937, já as margens do decreto do Estado Novo. Há, portanto dois momentos diferentes, mesmo que não contraditórios, do sonho de nação de Paschoal. O primeiro deles corresponde à recusa dos estrangeirismos como um anseio de *brasilidade*, que, devido a sua radicalidade juvenil, apresentou-se a partir do esboço de uma “xenofobia” artística. Já o segundo momento, advém de uma experiência de vida na Europa, e de um desejo de Paschoal de colocar o Brasil no que ele entendia como uma rota das civilizações, no exercício de tirar o país de um suposto atraso cultural de anos. Para tanto, pensava ele, porque não implantar um sistema teatral novo que servisse de instrumento educacional para o povo brasileiro? Trata-se, assim, da passagem do nacionalismo de Paschoal de um estágio mais bruto, que se delineia na veneração pelos

elementos autóctones do país, ainda que de forma romântica, para outro mais refinado, que amplia os seus desejos para além do ufanismo. Se antes Paschoal, associado a uma das frentes conservadoras do nosso modernismo literário, sonhava com a constituição de uma identidade para a Nação (a *brasilidade*), depois ele passa a desejar que o Brasil alcançasse os países europeus naquilo que ele julgava ser os estágios mais avançados de civilização. E, neste momento, ele já tem consciência de todo o processo de modernização do teatro europeu. Mas, em ambos os casos, Paschoal Carlos Magno esteve sempre a serviço da nação no sentido de construí-la, sendo pela constituição de uma nacionalidade, ou sendo na contribuição para o progresso nacional.

Considerando-se a apresentação destas ideias e referências políticas e culturais de Paschoal Carlos Magno, faz-se uma ressalva. Elas foram aqui apenas esboçadas, de maneira mesmo que sumária, pois serviram a este estudo apenas como instrumento - meio para o entendimento dos ideais de nação que Paschoal Carlos Magno cultivou nesta época de sua vida durante a fundação da Casa do Estudante do Brasil. Alguns preceitos desse patriotismo também serão retomados pelo poeta no contexto de criação do Teatro do Estudante do Brasil, como herança de um idealismo. E mesmo, muitos deles, são os mesmos que estiveram na base da própria ideologia da CEB. Necessário se faz agora investigar alguns desses parâmetros que serviram para fundamentar a edificação desta instituição de conagração e intercâmbio estudantil, já que a Casa do Estudante foi não só um dos feitos sociais de Paschoal Carlos Magno, mas também o próprio terreno de levantamento do TEB.

## **2.2) A consolidação da CEB nas diretrizes da política do Governo Provisório**

*As consonâncias entre o conagração estudantil e a estatização da nação brasileira*

“Trabalhar pela Casa do Estudante é trabalhar pelo Brasil.”

A CEB sempre se utilizou deste slogan<sup>79</sup> que serve em muito para apresentar o objetivo central de sua criação. Os fundadores deste órgão estudantil, assim como os seus colaboradores, sempre acreditaram que a união dos estudantes e o amparo a eles seria o melhor meio de garantir o progresso do país: investindo na geração futura da nação. Para a junta da CEB, era imperativo que a mocidade se consagrasse como classe. Apenas desta maneira é que os estudantes pensavam ser possível influir na sociedade, como também

---

<sup>79</sup> Esta frase é encontrada em quase todos os documentos desta instituição analisados por esta pesquisa: cartas expedidas a diversos remetentes, prospectos, programas, números de seu boletim e de sua revista *Rumo*. Desta forma, é que se atribui a tal sentença o papel de slogan da CEB.

solicitar desta e do governo, a atenção que lhes era devida enquanto “homens do amanhã”. Um pouco mais modesta na sua organização inicial, a Casa do Estudante vai, aos poucos, ganhando uma estrutura complexa - ampliam-se os seus desígnios, seus departamentos e conselhos, suas realizações sociais e culturais, como também os seus veículos de informação. O primeiro deste é a revista *Rumo*, criada em 1933, em comemoração ao quarto ano da CEB. A publicação deste periódico foi interrompida algumas vezes, sendo retomada por ocasião de datas comemorativas da instituição. Paschoal Carlos Magno chegou a ser um dos diretores que a revista *Rumo* teve, sendo que Carlos Lacerda foi o primeiro a ser incumbido desta função. Depois houve também o Boletim da Casa do Estudante do Brasil, a partir de 1936. Inicialmente de publicação mensal, esta “gazeta” trazia textos de diversos acadêmicos e professores universitários, além de enquetes realizadas com personalidades artísticas e autoridades da época sobre temas que estavam em voga no Brasil pós-30.

Assim, a CEB vai se edificando como uma instituição de auxílio ao estudante que se firma no seu “tríplice programa de trabalho: prestar assistência, promover intercâmbio e difundir cultura”<sup>80</sup>. Gradualmente a Casa do Estudante parece ampliar os seus domínios. O programa de assistência ganha, além do tradicional restaurante popular, um serviço médico e odontológico. O setor de intercâmbio expande a sua esfera de ação para além do território nacional, chegando mesmo a ser membro, nos meados da década de 30, da *Fédération Internationale des Organisations de Correpondances et d'Échanges Scolaires* (FIOCES), sob o patrocínio da UNESCO. E em 1936, a CEB cria o seu Departamento Social, o qual repercutirá na criação de outro Departamento, o Cultural, responsável oficial pelo Teatro do Estudante do Brasil. No programa do espetáculo de estréia do seu grupo de teatro, o *Romeu e Julieta*, a Casa do Estudante divulga os serviços prestados por este estabelecimento já reconhecido como utilidade pública federal e municipal. Excluindo as atividades já citadas neste parágrafo, são os seguintes os serviços da Casa do Estudante no ano de 1938: uma Residência, um Bureau de Informações e Intercâmbios, um Bureau de Empregos, um Departamento Judiciário, um Departamento de Publicidade, um curso de línguas e uma biblioteca com cerca de 2.000 volumes.

A expansão dos trabalhos da CEB representa também uma definição maior do seu plano de atuação política no Brasil. No primeiro número do seu boletim, logo na primeira página, há um texto de Anna Amélia Carneiro de Mendonça que determina certa disposição da CEB de amparar a construção de um Brasil reunido por um espírito de unidade, através do

---

<sup>80</sup> *Histórico* - Prospecto comemorativo de 30 anos da Casa do Estudante do Brasil. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

intercâmbio cultural entre os estudantes do país. Há um trecho, longo, mas representativo desta ideia, que começa com a poetisa se referindo às observações que ela fez sobre a diversidade brasileira durante uma “viagem de expedição” por diversos estados do país:

[...] Observando as condições individuais, as características de raça e de temperamento, em consequência das circunstâncias geográficas e sociais, cheguei à íntima certeza de que só pelo espírito e pelo sentimento se poderá alicerçar a garantia da unidade brasileira, e que só pelo fundamento da educação e pela orientação da cultura chegaremos a fixar, na inquieta perspectiva da evolução de tão grande e tão vario agrupamento humano, um pensamento representativo das nossas energias de povo e de nação.

É na mocidade das escolas que se encontra a matéria plástica em que se moldará esse sentido para uma orientação comum.

Os estudantes estão sempre em agitação, à procura de um novo rumo para as reformas sociais, mas não é só nas reformas que reside o mecanismo do progresso. Em nossa terra quase tudo, antes de se poder reformar, está por realizar, e o trabalho a ser criado é mais difícil, por vezes, por aquele que toma impulso na tendência humana de criticar e de corrigir.

A Casa do Estudante do Brasil não quis limitar-se a oferecer ao estudante uma melhora no terreno da assistência social. Quis ainda convocar a mocidade para o início de uma investigação árdua, mas necessária: o que é que pensa o brasileiro do outro lado do Brasil?<sup>81</sup>

Uma das razões para a criação do Boletim da Casa do Estudante do Brasil foi a de fomentar o intercâmbio cultural entre os jovens, a fim de realizar esta união nacional proposta acima por Anna Amélia. Propagar a CEB era antes uma campanha nacional, pois este órgão estudantil sempre esteve a par de assuntos que eram polêmicos, ou, ao menos recorrentes, nas discussões da sociedade brasileira. É claro que esta participação da CEB na vida social do país se intensificou com a circulação dos seus periódicos. Mas a própria viagem de Paschoal Carlos Magno ao Norte ilustra bem essa disposição da CEB de se manter ativa no âmbito das questões nacionais. Uma das participações mais importantes da Casa do Estudante no âmbito dos problemas sociais da época foi a participação desta instituição no debate sobre o Plano Nacional de Educação. Gustavo Capanema solicitou da CEB uma resposta ao questionário elaborado por sua pasta ministerial que tinha como objetivo promover a discussão acerca do futuro da educação brasileira.

Simon Schwartzman (2000) esclarece que o Ministro da Educação distribuiu, em janeiro de 1936, um longo e detalhado “inquérito” a “professores, estudantes, jornalistas, escritores, cientistas, sacerdotes e políticos” (p.192) chamando-os para contribuir na elaboração de um sistema educacional. O pesquisador atribui a maioria das censuras recebidas

---

<sup>81</sup> MENDONÇA, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de. “Intercâmbio”. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, janeiro de 1936. nº 1. p. 01.

por Capanema à “própria ideia” do plano, que, de tão específico, ia contra a concepção de um Brasil democrata difundido na época. Pois, um sistema educacional único, que já estabelecesse todo o programa de ensino independente da necessidade própria de cada estabelecimento escolar, só podia ter como intuito a criação de uma série de indivíduos talhados por um único molde. A resposta da CEB, publicada no seu boletim, também corrobora em parte nesta crítica quanto a especificidade do questionário do Plano Nacional de Educação. Mas a CEB não deixa de consagrar esta disposição governamental de atribuir à educação um valor fundamental na formação da nação. Anna Amélia chega a declarar, junto a um comitê da CEB, que a educação é o “eixo mesmo da evolução cultural” do povo brasileiro. Um trecho da resposta da Casa do Estudante ao questionário de Capanema serve como exemplo:

Em conjunto, esse plano deve ser apenas uma grande base, uma larga moldura, que enquadre, sem rigidez, todos os problemas concernentes ao ensino e a cultura do povo. [...] penso que o inquérito agora lançado aos brasileiros que se ocupam de educação, se bem que omitindo alguns pontos imprescindíveis como, por exemplo, a educação especial da mulher, e chegando, em outros, a detalhes muito dispensáveis, por serem já preceitos de regulamento escolar, constituirá uma obra eficiente de coordenação de idéias e um magnífico ponto de partida para o estabelecimento de um bem orientado programa de ação.<sup>82</sup>

Porém a ligação entre a CEB e o Governo de Vargas não se dá apenas na emissão de opiniões desta natureza. A relação deste órgão estudantil com o governo de Getúlio é algo que merece ser desvendado minuciosamente, pois se trata de questões institucionais, ideológicas, políticas e até mesmo financeiras. E é neste âmbito que a Casa do Estudante sempre enfrentou as suas maiores dificuldades e recebeu importantes apoios governamentais.

O problema da CEB referente a suas despesas, sempre foi fato relatado em sua correspondência expedida ou material de divulgação desta instituição. É certo que a Casa do Estudante recebeu algumas verbas do Governo Federal ao longo da Era Vargas, mas não se sabe com clareza o montante destes recursos, e muito menos a periodicidade dos mesmos. A sua primeira arrecadação, que se constituiu como um donativo por parte do Estado, foi destinada ao aluguel de duas salas no então Edifício da Caixa Econômica, visto que até o momento, a CEB não tinha uma sede definida. Outro subsídio oferecido pelo governo federal à CEB foi feito em formato de decreto-lei nº 20.559, de 23 de outubro de 1931, pelo qual esta

---

<sup>82</sup> “Nossa Resposta ao Plano Nacional de Educação”. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, março de 1936, nº 3, p. 01.

instituição recebeu 730:000\$000 advindos de doações que a população fez ao Governo Federal para o pagamento da Dívida Externa do Brasil, depois da Revolução de 30<sup>83</sup>.

Outras importâncias também foram alcançadas fora dos recursos disponibilizados pelo Estado. O primeiro de todos os ganhos da CEB foi o montante adquirido na viagem de Paschoal Carlos Magno pelo Norte do país. A venda de livros e dos ingressos das conferências proferidas por ele, ainda estudante, somaram 7:665\$000. Essa alternativa de promover eventos sociais e culturais sempre foi uma prática da CEB, a qual se constituía também numa alternativa para a arrecadação de fundos, tendo em vista complementar a sua receita orçamentária. Vale ressaltar que as próprias despesas da produção de *Romeu e Julieta*, do Teatro do Estudante do Brasil, não foram assumidas pela sua instituição patrona. Os encargos deste espetáculo sempre foram de responsabilidade do próprio Paschoal Carlos Magno que, em 1938, havia trocado o título de jovem poeta para o de cônsul.

Mas, não foi Paschoal quem arcou com as despesas do espetáculo *Romeu e Julieta*. Muito foi feito pelo governo de Vargas para a facilitação do pagamento dos custos da produção da peça de estréia do TEB. Entretanto, antes que se enverede na discussão de tais detalhes, é importante perceber porque Capanema foi solícito aos apelos de Paschoal quanto a sua ação teatral. Pois, entender a relação que há entre um germe de política cultural que existiu na segunda metade do Governo Provisório e a criação do TEB, é perceber como o terreno já estava preparado para que Paschoal Carlos Magno pudesse implantar no Brasil, o modelo de teatro universitário advindo da Europa.

### 2.3) A institucionalização da cultura e o “problema” do teatro nacional

*A Comissão de Teatro Nacional no lançamento das “prerrogativas” para o surgimento do Teatro do Estudante do Brasil*

“O teatro reflete a sociedade na qual ele é feito”  
(Heliadora, Bárbara<sup>84</sup>)

<sup>83</sup> Há uma declaração de Paschoal Carlos Magno, bastante interessante, sobre este subsídio dado a CEB por parte do Governo Provisório: “O gesto do Governo Provisório concedendo á “Casa do Estudante” o que se arrecadou para o pagamento da Dívida Externa, foi um ato magnífico da mocidade. [...] Não merece agradecimentos o Governo Provisório. A juventude não agradece nunca um gesto de juventude. Mas, só a juventude pode exaltar a juventude. É o que faço nesta hora de vitória. É o que fazem todos os jovens conscientes do Brasil, que, na sua coragem sem limites, na sua admiração, sem servilismo, no seu entusiasmo, que despreza os débeis e os covardes, exaltam, com vozes de primavera, o trabalho do Governo Provisório que está heroicamente reconstruindo a pátria.” (“Casa do Estudante”, *O Tempo*. Aracaju, 20/01/1932.)

<sup>84</sup> Em entrevista dada a pesquisadora.

Quando Paschoal retorna da Inglaterra disposto a criar um “Teatro de Arte” no Brasil, o Ministério da Educação e Saúde Pública, obra do Governo Provisório, seguia em total atividade na criação de elementos que viabilizassem a edificação de um teatro nacional, sistematizado e amparado pelo Estado. No comando estava Gustavo Capanema, que assumiu o posto de ministro em 1934. Ele foi o responsável pela criação da Comissão de Teatro Nacional, instituída por portaria de 14 de setembro de 1936<sup>85</sup>. Os constituintes eram: Oduvaldo Vianna, Sérgio Buarque de Holanda, Múcio Leão, Celso Kelly, Francisco Mignone, Benjamin Lima e Olavo Barros. E as suas obrigações e as suas competências foram estabelecidas sempre do ponto de vista nacional: edificar e decorar edifícios teatrais; apresentar medidas para se “fazer a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro”; dizer os modos que os cursos de preparo do ator deveriam ser organizados; “incrementar a boa literatura dramática”; produzir estudos de textos teatrais escritos em português e também da história da dramaturgia de outras línguas; investigar o teatro lírico e a arte coreográfica, e também atentar-se para o problema do teatro infantil<sup>86</sup>.

No ano de 1936, diante de tanta responsabilidade e incumbências, a Comissão de Teatro propôs várias atividades a serem realizadas objetivando o desenvolvimento do teatro brasileiro. A grande maioria delas foi organizada em forma de concursos. Foram sugeridos então editais para a elaboração: de uma “história do teatro brasileiro”, de libreto de ópera, de cenografia e de peças. A opção de criar concursos por parte da Comissão de Teatro pode ser vista como uma “tendência” deste Ministério, que tinha a intenção de gerar um teatro nacional através da reunião de elementos que o constituísse. Acreditava-se que toda a base para a edificação de um teatro brasileiro ainda estava para ser lançada, e sob este prisma é que se deu muito do trabalho da Comissão de Teatro de Capanema.

Mas não foram apenas os concursos que estiveram na pauta desta comissão. Houve por parte dela um movimento no sentido de criar uma biblioteca brasileira de teatro universal, além da proposição de planos para a concessão de subvenções a conjuntos teatrais de diversas modalidades, inclusive o teatro amador. Estas duas atitudes, de elaboração e de incentivo, do Ministério, devem ser analisadas mais reflexivamente, visto que ambas favoreciam já de antemão a edificação do TEB através do apoio governamental de Vargas.

---

<sup>85</sup> É a partir da Comissão do Teatro Nacional que será criado mais tarde o Serviço Nacional de Teatro (SNT), através do decreto-lei nº 92, de 12 de dezembro de 1937. Este órgão será responsável por amparar o teatro nacional dentro do Estado Novo.

<sup>86</sup> Regulamento do Poder Executivo da Comissão do Teatro Nacional. Arquivo Gustavo Capanema (GC g 1935.04.30). CPDOC/FGV.

Preocupada com o progresso cultural do país, esta Comissão expunha resoluções que acenavam para uma proposta de educação “popular” por meio do teatro. Neste sentido foi estabelecida, como necessidade nacional, a ampliação do alcance da dramaturgia clássica dentro do país. Fazia-se imperativo, segundo a Comissão de Teatro, que traduções de obras canônicas da literatura dramática ocidental fossem oferecidas ao povo. Esta medida condiz com uma das principais justificativas de Paschoal Carlos Magno para a criação de seu grupo de teatro amador – a disponibilização de Shakespeare, em português, para todos os brasileiros. O resultado desta constatação por parte ainda da Comissão de Teatro foi a elaboração de um projeto que previa a criação de uma biblioteca brasileira de teatro universal. Era preciso que os cânones da literatura dramática mundial fossem urgentemente traduzidos para o português. Mas, para que a Comissão de Teatro acertasse na escolha destes textos, outro inquérito foi lançado pela pasta ministerial de Capanema, solicitando a ajuda de professores, políticos e artistas da época. Foi então distribuído o seguinte questionário, assinado pelo Ministro da Educação:

Das obras de teatro (tragédia, comédia, etc.), de todos os tempos, e de todas as línguas (menos a portuguesa) quais as vinte que, a seu ver, podem ser apontadas com os seguintes requisitos:

- a) serem obras primas da literatura;
- b) terem sentido universal e humano;
- c) serem capazes de despertar interesse no grande público.<sup>87</sup>

As respostas desta sindicância deveriam chegar ao Ministério até o fim de dezembro deste mesmo ano. Entre muitos nomes propostos a destinatários deste questionário, estavam o de Roquette-Pinto, Mário de Andrade, Alcântara Machado, Manuel Bandeira, Renato Viana, Joracy Camargo, Gilberto Freyre, Anna Amélia Carneiro de Mendonça, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Vinícius de Moraes, Álvaro Moreyra, Menotti del Picchia, José Oiticica, Jorge Amado, Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Paulo Prado e Monteiro Lobato. O mais interessante é que não se encontram referências a atores e atrizes profissionais da antiga geração do teatro dentro da lista deste inquérito lançado pela Comissão de Teatro.

As sugestões chegaram ao Ministro Capanema com devido atraso, e na maioria delas figurava o nome de Shakespeare. Não foi encontrado registros concretos sobre o fim que levou esta iniciativa da Comissão de Teatro - apenas uma imensa relação de obras seguida dos

---

<sup>87</sup> Carta de Capanema a Laurindo Freire, 21 de novembro de 1936. Arquivo Gustavo Capanema (GC g 1935.04.30). CPDOC/FGV.

seus autores<sup>88</sup>. O fato é que fica comprovada a validade de se montar Shakespeare em vernáculo nacional - os pareceres da intelectualidade atestaram ao Ministro, mesmo que para outro propósito, a importância da propagação das obras deste poeta no Brasil. Ora, encontra-se neste acontecimento a legitimação de um dos pilares do Teatro do Estudante do Brasil, a dramaturgia shakespeariana. A obra deste cânone do teatro ocidental havia sido então admitida junto ao “comando” do país como um instrumento de refinamento do gosto brasileiro.

A outra iniciativa do Ministério da Educação que possivelmente abriu o caminho para o TEB, foi o apoio dado pela Comissão de Teatro ao amadorismo. A institucionalização desta modalidade aparece na conjuntura do fim do Governo Provisório. O teatro amador não ganhou apenas o direito à subvenção, como também um edital específico para este tipo de conjunto artístico. O fato é que parece que o Estado reconhece e legitima a importância do amadorismo ao ampará-lo financeiramente, retirando-o para fora dos domínios do mercado, onde este afinal não sobreviveria. A subvenção estava destinada para o ano de 1937, e atendia a várias categorias do teatro amador: peças dramáticas, óperas de câmara, operetas, bailados e teatro infantil. No final deste ano, a Comissão de Teatro faz um parecer sobre as suas atividades através de uma revisão de suas realizações ao longo do ano de 1937. E um dos itens tratados neste “relatório” é o teatro amador:

Foram atribuídas aproximadamente vinte subvenções, de três a cinco contos de réis, a conjunto de amadores. Tais conjuntos funcionaram com escrupúlo e honestidade; chegando alguns a ótimos resultados artísticos. Não se enganou a Comissão de Teatro Nacional em considerar o amadorismo uma esplêndida escola.

E diante de tal desempenho, conclui a Comissão de Teatro com as seguintes considerações acerca do amadorismo:

- a) deve-se estimular, mais ainda, a atividade dos amadores;
- b) o auxílio não deve ser dado por espetáculo, mas para a atividade anual contínua, o que produzirá melhores resultados;

---

<sup>88</sup> Tempos depois, em 1938, parece que tal iniciativa da Comissão de Teatro Nacional deu resultado. Esta suposição tem base em uma notícia dada pela revista *Diretrizes: política, economia, cultura*: “O Ministério da Educação está mandando traduzir, para início de uma Coleção Brasileira de Teatro, vinte e três peças das mais aparecidas no inquérito feito entre intelectuais do Rio e dos Estados. São elas: “Prometeu acorrentado, de Eskilo[sic]; “Antígona” e “Édipo Rei”, de Sófocles. “Hamleto” [sic], “Romeu e Julieta”, “Otelo”, “Macbeth”, “Rei Lear”, de Shakespeare; “A vida é um sonho”, de Calderon; “O Cid”, de Corneille; “Atalia”, “Fedra”, de Racine; “O Tartufo”, “O Misanthropo”, “O Avarento”, “O Doente Imaginário, de Molière; “Fausto”, de Goethe; “Os Espectros”, de Ibsen; “Santa Joana”, de Shaw; “A Gioconda”, de D’Annunzio; “Enrique IV”, de Pirandello, “Knock”, de Jules Romains.” (“Cousas de Teatro”, *Diretrizes: política, economia e cultura*, agosto de 1938, Ano I, nº 5, p.60.)

c) deve-se instituir um serviço de assistência técnica para tirar melhor partido do amadorismo.

Estas conclusões são verdadeiras proposições de amparo por parte do governo em relação ao teatro amador. Elas aparecem melhor estruturadas mais adiante deste mesmo documento, como um item dentro de um quadro de sugestões que a Comissão de Teatro Nacional lança para 1938. Duas das características do TEB, apresentadas desde o início do grupo com a estréia de *Romeu e Julieta*, já se encontram apontadas no parágrafo deste parecer da Comissão de Teatro, o qual trata da “assistência econômica e técnica aos amadores”. São estas particularidades: o aproveitamento de artistas do amadorismo para o teatro profissional e o auxílio técnico dado a estes conjuntos por profissionais mais experientes. Elas podem ser notadas inclusive no trecho abaixo do parecer da Comissão de Teatro Nacional:

O Ministro escolherá dez conjuntos de amadores, entre comédia, opereta, bailados, a fim de lhes conceder um auxílio anual de 12 contos, para a realização de um programa de, pelo menos, seis empreendimentos. Três conjuntos serão assistidos por um técnico designado pela Comissão de Teatro Nacional para orientar a ensaiadores e sugerir o aproveitamento de bons elementos á Companhia Oficial de Comédia. Despesa Total (120 contos mais 24 contos para os técnicos – 144:000\$000)<sup>89</sup>

Diante de tal sugestão por parte da Comissão de Teatro Nacional, pode-se perceber que a própria circunstância política criada pelas ações ministeriais de Capanema facilitou o apoio que o Teatro do Estudante do Brasil ganhou do Governo Vargas. Fica claro que os pilares de edificação do TEB, o amadorismo amparado por profissionais gabaritados no meio artístico, mais a introdução no Brasil de textos clássicos da dramaturgia ocidental, eram consonantes no rol das discussões do Ministério da Educação. Este tentava implantar por diversas frentes um esboço de política cultural própria à centralização e ao intervencionismo do Governo Provisório, que em atitude “continuísta”, também foi atribuída ao período inicial do Estado Novo. E esta conjuntura política do país é a implicação básica para que o teatro amador de Paschoal Carlos Magno, elaborado nos moldes do teatro universitário inglês, fosse aceito e tão bem amparado pelo meio social do final da década de 30. Por fim, tudo estava pronto para que as primeiras ações de edificação do TEB surgissem - a classe estudantil a

---

<sup>89</sup> Parecer da Comissão de Teatro Nacional. Arquivo Gustavo Capanema (GC g 1935.04.30). CPDOC/FGV. Este documento também trata de outras categorias do teatro brasileiro. Ao longo da apresentação das sugestões para 1938, a Comissão de Teatro Nacional aborda os seguintes temas: Companhia oficial de comédias/subvenção a companhias em tournées/subvenção a companhia lírica nacional/nacionalização da ópera/ estímulo aos cenários/ estímulo aos atores/aluguel de um teatro/ funcionando da Comissão de Teatro Nacional. Ao final do documento há um orçamento que prevê o custo de cada item desses. O custo final de tal plano seria de 1.620:000\$000.

caminho de sua consolidação, o teatro entendido como instrumento de elevação cultural do povo e o amadorismo visto como escola teatral.

#### **2.4) Os trâmites financeiros da produção de *Romeu e Julieta***

*Os pedidos de auxílio financeiro justificados no patriotismo dos moços e o processo de subvenção “às avessas” na estreia do Teatro do Estudante do Brasil*

“No Teatro do Estudante está um grande elemento de educação.”  
(Magno, Paschoal Carlos<sup>90</sup>)

O ano de fundação do Teatro do Estudante do Brasil é 1938. A estréia do grupo foi em outubro deste mesmo ano, com o espetáculo *Romeu e Julieta*, mas os preparativos para a criação do TEB datam de antes mesmo dos ensaios para a realização desta montagem. O projeto de um grupo de teatro amador, de Paschoal Carlos Magno, ganha suas bases de concretização quando é criado na Casa do Estudante do Brasil o Departamento Cultural, em fevereiro de 1938. Sob direção de Paschoal, e contando com Medeiros Lima como secretário, este departamento iniciou assim que criado, entre outras atividades, a campanha do *teatro universitário*. E é dentro deste âmbito que se insere a edificação do Teatro do Estudante do Brasil.

O primeiro anúncio deste novo departamento da CEB foi encontrado em maio de 1938, no nº 15 do Boletim da Casa do Estudante do Brasil. O Departamento Cultural é um item dentro de uma lista de atribuições que definem a CEB através de suas competências. Cada um desses itens pretendia concorrer à explicação de: “O que é a CEB”. E o seu novo departamento cultural entra nesta série da seguinte maneira: “12 – Um departamento cultural, recém-criado e que está organizando o “Teatro Universitário”, além de palestras, debates, exposições de Arte, reuniões de intercâmbio, etc...”.

O Departamento Cultural da Casa do Estudante parece, portanto, ter sido criado para que fosse o órgão responsável pelo TEB. Primeiro porque, antes, este departamento nunca havia sido solicitado por demanda desta instituição estudantil, já que os eventos culturais e artísticos promovidos pela CEB ficavam ao cargo de outro de seus departamentos, o Social. E segundo, porque a primeira atividade que é promovida por esta seção da Casa do Estudante é a criação do Teatro Universitário. Portanto, a existência do Departamento Cultural na CEB vem atrelada ao projeto de elaboração do Teatro do Estudante do Brasil. Este fato é bastante

---

<sup>90</sup> Carta destinada ao presidente Getúlio Vargas. Este documento está transcrito na íntegra na seção Anexos. *Acervo Paschoal Carlos Magno, CEDOC/Funarte.*

pertinente para que se perceba a importância da CEB enquanto morada do projeto artístico de Paschoal Carlos Magno. A pesquisadora Bárbara Heliodora define esta instituição estudantil como a égide do TEB<sup>91</sup>, e não é para menos, já que alguns dos elementos que colaboraram para a montagem de *Romeu e Julieta* eram importantes cooperadores na organização da Casa do Estudante. E também porque o restaurante da Casa do Estudante serviu muitas vezes de local de ensaio para o grupo. Porém, há ainda, outro motivo que atesta a confluência entre a CEB, o TEB e este Departamento Cultural. É via CEB que Paschoal, como diretor do Departamento Cultural, encaminha diversos pedidos para auxílios financeiros “indiretos” às autoridades municipais e federais, a fim de que essas cooperassem com a realização do espetáculo de estréia do Teatro do Estudante do Brasil.

Mas tão importante quanto a investigação dos passos de Paschoal Carlos Magno dentro do Departamento Cultural da CEB, no sentido da criação de *Romeu e Julieta*, é uma análise, mesmo que breve, de outras atividades promovidas por este setor. Isto se torna interessante para que se perceba como que este departamento buscou concretizar alguns dos objetivos principais da CEB, já identificados anteriormente por este estudo: o intercâmbio estudantil, a discussão de assuntos recorrentes na atualidade brasileira da época e a difusão cultural. A pertinência desta verificação se dá, principalmente, porque à frente de todas as atividades deste departamento, incluindo a criação do seu teatro, esteve Paschoal Carlos Magno, bandeirante da causa nacional desde a fundação desta instituição<sup>92</sup>. E também porque algumas iniciativas deste departamento delatam uma correspondência entre a CEB e o Ministério de Gustavo Capanema no que se refere à noção de cultura.

O primeiro documento que atesta a criação do Departamento Cultural da CEB tem como assunto a sua principal realização: o Teatro do Estudante. Trata-se de uma correspondência assinada por Paschoal Carlos Magno e enviada para Bandeira Duarte, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. O assunto desta carta era a criação do Teatro

---

<sup>91</sup> Sobre o assunto relata Bárbara Heliodora (2004/2005): “Ao voltar, ocorreu-lhe [a Paschoal] que a Casa do Estudante do Brasil, da qual fora um dos fundadores, e que procurava estimular toda espécie de atividade estudantil, poderia abrigar um Teatro do Estudante do Brasil. A Paschoal parecia que, se os profissionais hesitavam diante de vôos mais altos, caberia aos amadores oferecer ao público espetáculos mais ao nível de tudo o que vira na Europa, pois era dentro das próprias universidades que se fazia teatro. E se o mesmo não acontecia aqui, a Casa do Estudante deveria promover o enriquecimento da vida artística da sociedade.” (p.85)

<sup>92</sup> Para a apresentação da sequência das iniciativas deste Departamento Cultural, durante os seus primeiros meses de atuação, foi feito um levantamento por esta pesquisa da dinâmica deste setor da CEB, através da leitura de cartas expedidas por esta instituição entre os anos de 1936 e a primeira metade de 1939 (Arquivo Casa do Estudante do Brasil). O intervalo de tempo foi assim determinado tendo em conta o retorno de Paschoal Carlos Magno ao Brasil, e a recorrência do assunto *Romeu e Julieta* em tais documentos. Outro ponto importante de se ressaltar, é que a escolha da designação “iniciativa”, foi preferida em detrimento de “realização”, pois não coube a esta pesquisa a verificação se todos os projetos deste departamento se concretizaram, cabendo apenas compor um contexto das ideias no qual esteve inserida a estréia do Teatro do Estudante do Brasil.

Universitário, e foi-lhe solicitada uma espécie de colaboração. Bandeira Duarte foi convidado a opinar sobre esta nova modalidade teatral. A transcrição deste documento tem validade, principalmente, pelo fato de ele não ter sido uma ocorrência isolada. Com o mesmo conteúdo, havia a ordem de expedição de outros destes pedidos para diversos artistas e “autoridades” teatrais do contexto cultural da década de 30. Esses destinatários previstos por Paschoal eram: Oduvaldo Vianna, Dulcina de Moraes, Jaime Costa, Candido Nazareth, Armando Gonzaga, Procópio Ferreira, Joracy Camargo, Alexandre Ribeiro, Carlos Lima, Heitor Moniz, A. Athayde, Lafayette Silva e J. Lyra. O texto dizia o seguinte:

A Casa do Estudante do Brasil pretende muito em breve iniciar o “Teatro Universitário”.

Trata-se de um movimento cultural com o objetivo de tentar, entre nós, um teatro onde os seus elementos sejam estudantes, a maneira do que tem lugar em quase todas as universidades do mundo.

V. Ex., que é uma autoridade no que diz respeito ao problema do teatro, poderá perfeitamente opinar sobre o assunto, favorecendo-nos com sua experiência e conhecimentos.

Esse inquérito feito junto de gente ilustre do teatro do Brasil será publicado no “Boletim oficial” da CEB, em cujas páginas sairá a resposta de V. Ex., caso se digne a atender o pedido acima formulado, contribuindo para melhor orientação do movimento.

Cordialmente,  
Paschoal Carlos Magno.<sup>93</sup>

Não foram encontradas as respostas enviadas, e nem se sabe com certeza quem chegou a atender a solicitação de Paschoal Carlos Magno. Mas duas fontes atentam o fato de que algumas destas opiniões foram remetidas ao coordenador do Departamento Cultural da CEB. É certo que Álvaro Moreyra respondeu sem nenhum otimismo a esta enquete. Sua resposta foi publicada no Boletim da Casa do Estudante do Brasil, no mês de maio de 1938<sup>94</sup>. E há ainda outra correspondência que possibilita que se levante a hipótese que outras destas cartas chegaram às mãos de Paschoal, e que foram inclusive publicadas por outros números deste boletim. Trata-se de uma carta vinda de Recife e datada de 03 de junho deste mesmo ano. O trecho que chama a atenção em relação a esta hipótese diz:

Chegam até aqui os ecos dos esforços que v. e os estudantes cariocas estão fazendo em prol do teatro universitário.

<sup>93</sup> Cópia da carta enviada por Paschoal Carlos Magno. Livro de Correspondência Expedida 1938. Arquivo Casa do Estudante do Brasil. Todas as cartas referidas neste conjunto de destinatários datam de fevereiro.

<sup>94</sup> Esta resposta de Álvaro Moreyra encontra-se publicada na revista *Dionysos* nº 23. Tal documento também já foi analisado, e em parte transcrito, no Capítulo 1 desta dissertação.

As notícias e os inquéritos entre os nossos teatrólogos publicados no jornal da Casa do Estudante, animaram os pernambucanos a empreender este velho ideal. [...]

O seu gosto e entusiasmo pelas realizações artísticas e culturais a que devemos tantas realizações dignas de nota, levarão a termo esses esforços que se fazem no Brasil pelo teatro universitário.

Os estudantes daqui pedem-me para que lhe participe estas coisas e eu me faço mensageiro das felicitações e elogios que v. e os estudantes cariocas têm recebido por esta iniciativa.<sup>95</sup>

Mais tarde, em 25 de março de 1938, outra carta foi localizada com o propósito de inquérito sobre o teatro universitário. O seu destinatário era Oswald de Andrade, mas a assinatura foi de Rene Marçal. E é Medeiros Lima, em 28 de abril, quem enviou a Mário de Andrade esse mesmo convite de participação no boletim da CEB, opinando sobre este novo teatro que a CEB desejava criar. Os textos destes documentos deferiam um pouco da primeira leva de cartas assinadas por Paschoal, mas as finalidades do inquérito permaneciam as mesmas. Como as outras, essas respostas não foram encontradas.

Mas um fato aqui é bastante curioso e deve ser considerado com certa prudência: a própria questão do inquérito. Esta ferramenta de instrução e de participação permite que se pense neste exercício como uma prática recorrente nesta época, que é utilizada para legitimar perante a sociedade (a parte ativa dela em termos intelectuais) um determinado propósito. Os inquéritos são utilizados inclusive pelo Ministério da Educação e Saúde em anos posteriores e antecessores a este, quando esteve a frente desta pasta, Gustavo Capanema. E pensando sobre o contexto da Era Vargas e do surgimento do teatro universitário, esses intentos devem ser analisados a partir da necessidade de se encontrar alternativas, e de se identificar frentes de atuação, para a formação do teatro nacional. Isso se nota, principalmente, pelo fato de que o conjunto de elementos que forma o grupo dos destinatários dos inquéritos é bastante heterogêneo. Personalidades de diversas práticas teatrais e escolas literárias com pensamentos quase que opostos, foram incluídos nestas listagens sem muito problema. O convívio dentro destas listas parece ser pacífico, o que leva a desconfiar que acima de tudo, superior a todas as discórdias, a questão que preocupava a maioria dos intelectuais era ainda a da nacionalidade: o Brasil precisava ser construído como nação.

Esta noção de convívio de gente “inversa”, não está presente só nos inquéritos feitos por uns ou por outros, mas se estende dentro de todo o cenário político-social e cultural dos anos 30. Isto é salientado por diversos estudiosos da Era Vargas, principalmente quando o assunto em pauta é Gustavo Capanema. Alguns destes historiadores<sup>96</sup> ressaltam que as

<sup>95</sup> O remetente da carta é Antonio França. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

<sup>96</sup> Os historiadores referidos aqui são principalmente aqueles que são vinculados a Fundação Getúlio Vargas.

ambiguidades aparentam ser uma marca do governo de Capanema, e que elas representam, antes de tudo, que o seu Ministério foi um reduto para que diversas ideias, mesmo as mais heterogêneas, fossem consideradas como possíveis de ser concretizadas como obras do Estado. E é isto que, segundo a pesquisadora Angela de Castro Gomes (2000), possibilitou que o Ministério da Educação e Saúde Pública “produzisse e sustentasse essa imagem ao mesmo tempo muito vinculada e muito distanciada do quadro geral da política varguista, em especial junto aos intelectuais” (p.14). Pois se existia a concordância entre as ações de Capanema e os ditames do Chefe do Estado, da mesma forma sempre houve alternativas dentro deste Ministério para que as inquietações dos intelectuais, mesmo daqueles que apontaram divergências ideológicas a Vargas, se realizassem enquanto obra pública.

Há ainda mais uma questão que envolve o ministério de Capanema que parece ser bastante pertinente dentro deste quadro de ações iniciais do Departamento Cultural da CEB. Trata-se do entendimento da cultura como uma noção bastante ampla, que envolve a assistência ao homem desde o corpo até a sua alma. Estudos sobre o assunto atestam que Capanema chega a propor a Getúlio Vargas, em 1935, a alteração do nome da sua pasta para Ministério de Cultura Nacional. Esta sugestão do Ministro não teria o propósito de excluir assuntos já designados a este setor do governo getulista; correspondia mais a uma mudança de perspectiva das responsabilidades atribuídas ao comando de Capanema. Quem trata deste tema com bastante cautela é o historiador Daryle Williams (Gomes, 2000, p.251-269). Ele mostra que o programa ministerial de Gustavo Capanema (1934-1945) entendeu a cultura a partir da causa nacional; desta forma, o Ministro entendia que era preciso atentar para o brasileiro como um todo; e, para tanto, o objetivo de suas ações era guiado pelo desejo de “transformar as ideias nacionalistas, [...] em realidade vivida pela população.” (p.263). A finalidade deste Ministério torna-se então a de garantir o “bem comum e o progresso do Brasil” (p.262). Para tanto, a cultura passa a abarcar, para Capanema, todos os tipos de assistência à população. E é neste âmbito que também está inserido o Departamento Cultural da CEB, no entendimento de que o bem estar físico e mental dos estudantes deveria compor as preocupações de um setor que se destinasse à cultura de uma forma geral. O que se pode notar é que tanto em uma proporção macro, o Ministério de Capanema, quanto numa dimensão menor, o Departamento Cultural da CEB, a cultura esteve vinculada à educação e à saúde como forma de desenvolvimento do país, através da formação e do aprimoramento de uma raça nacional.

Este alargamento da noção de cultura aparece já no programa que o Departamento Cultural envia à diretoria da Casa do Estudante, no dia 31 de maio de 1938; este é o primeiro

conjunto de ações elaborado por este setor da CEB. Não há notícia de nenhum outro anterior. O programa é uma proposta de atuação para o mês seguinte, e conta com as seguintes atividades: 1) Exposição do pintor pernambucano Luiz Soares, com palestra de Annibal Machado; 2) Uma viagem de estudos a Ouro Preto durante as férias escolares, prevendo a participação de estudantes e professores, com a finalidade de uma visita às obras de Aleijadinho; 3) Início de Cursos: sendo um de Sociologia Geral (os nomes indicados para professores eram os de Roberto Lyra e Delgado Carvalho) e outro sendo o de História do Teatro (para professores foram sugeridos o próprio Paschoal, Álvaro Moreyra e Annibal Machado); 4) Realização de conferências médicas pelo prof. Pinheiro Guimarães, em colaboração com o Departamento Médico da CEB.

As atuações deste Departamento Cultural se estendem por durante todo o ano de 1938. Neste período foram previstas, junto à preparação de *Romeu e Julieta*, outras atividades no âmbito sociocultural e mais uma demanda de ordem teatral. Entre uma série de conferências “de propaganda de homens e regiões do país”<sup>97</sup> e uma palestra sobre a Siderúrgica Nacional, esteve este setor empenhado em pleitear ingressos de peças de teatro para os estudantes em nome da CEB<sup>98</sup>. O primeiro destes pedidos é feito ao ator Jaime Costa, em 27 de abril (Teatro Glória). A justificativa para que ele conceda a entrada aos estudantes é também em razão do teatro que a CEB está por criar. A finalidade última desta solicitação é incentivar o “gosto pela arte cênica”, no momento mesmo que está prevista a elaboração do teatro universitário. A ordem de envio com “idêntico para” prevê cartas para Procópio Ferreira e Paschoal Segreto (Teatro Carlos Gomes). E textos idênticos seguem para os Srs. Dulcina e Odilon (Teatro Rival), com ordem de expedição também para a Empresa M. Pinto (Teatro Recreio). Outros que receberiam mais tarde pedidos de mesma natureza são: Gabriela Bensanzovi Lage (Presidente da S.A. Teatro Nacional) e Raul Rege para a temporada Lyrica da S.A. Teatro Brasileiro. O cinema não fica fora destas solicitações enviadas pela CEB, há um pedido de “entradas francas” para estudantes que integravam a sua Folha de Serviço de Assistência Econômica.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> O destinatário da primeira carta-convite, para a elaboração da conferência sobre o Amazonas, foi Adriano José, da Casa de Saúde São José, em 13 de junho de 1938. Um trecho interessante deste documento segue transcrito: “O Departamento Cultural” da Casa do Estudante do Brasil, realizando um de seus objetivos que é tornar o Brasil conhecido dos brasileiros, iniciará, no próximo mês de julho uma série de conferências em local ainda não escolhido...” Correspondência Expedida 1938 (256). Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

<sup>98</sup> As cartas que correspondem a mais esta iniciativa do Departamento Cultural são assinadas por Anna Amélia Carneiro de Mendonça.

<sup>99</sup> Esta ação de pleitear ingressos junto aos profissionais do teatro para estudantes vinculados a CEB não é novidade de 1938. Antes mesmo, já em 36, há registro de tais pedidos. O interessante é notar que um dos acadêmicos que auxiliava a CEB e que foi destinado a receber um destes convites, solicitado ao ator Procópio

É inserido neste contexto de ações do Departamento Cultural da CEB que irá se edificar o Teatro do Estudante do Brasil. Tendo já visto quais foram os parâmetros gerais que compunham o quadro de iniciativas deste setor, torna-se agora pertinente percorrer os textos escritos por Paschoal Carlos Magno, ou por seus auxiliares, no que se refere exclusivamente ao TEB. As cartas destinadas a autoridades municipais e federais, que tratavam dos trâmites para a realização de *Romeu e Julieta*, começaram a circular apenas no final de setembro de 1938. A primeira correspondência de uma série curta de envios é para o prefeito do distrito federal.

A correspondência destinada ao Sr. Henrique de Toledo Dodworth trata-se de um requerimento, que informando a inauguração do Teatro do Estudante do Brasil, se destina a fazer duas solicitações para a viabilização da apresentação da peça no Rio de Janeiro. A primeira delas é a concessão do Teatro João Caetano para o TEB, livre de qualquer ônus, de 22 a 30 de outubro de 1938. E o segundo pedido refere-se a permissão para que fossem afixados cartazes e outros meios de propaganda do espetáculo pela cidade. Os argumentos que antecedem essas solicitações abrangem o âmbito da finalidade do Teatro do Estudante do Brasil e a forma de produção da peça *Romeu e Julieta*. Paschoal Carlos Magno alega que a importância desta iniciativa está no TEB visar “por intermédio do teatro, concorrer para o aperfeiçoamento da cultura nacional”<sup>100</sup>. Mas a revelia de tão alto objetivo, a CEB não podia custear os gastos da produção de *Romeu e Julieta*, e então, esta ficou a cargo do Cônsul Paschoal Carlos Magno. Soma-se ainda a este quadro de considerações, o fato de que todos os elementos desta encenação ficaram sob responsabilidade dos estudantes. Portanto estava comprovado que não era para atender fins lucrativos que se criou o teatro da Casa do Estudante, e que por este motivo era preciso contar com alguns auxílios das entidades governamentais. Esses termos da argumentação da CEB servem para caracterizar o empreendimento teatral de Paschoal Carlos Magno a partir de uma atitude que pode ser definida como uma “filantropia patriótica”, e que se torna um importante instrumento de legitimação do Teatro do Estudante do Brasil enquanto causa nacional perante as entidades governamentais.

Outra autoridade que recebeu uma solicitação de Paschoal Carlos Magno, enquanto diretor do TEB, foi o Ministro Gustavo Capanema. Este documento merece referência especial, porque atesta a insistência de Paschoal em relação aos seus argumentos de

---

Ferreira, foi o ator Athayde Ribeiro da Silva. Ele fez parte do elenco de *Romeu e Julieta* na estréia do TEB. O papel representado pelo então estudante foi o de Teobaldo, sobrinho da Sra. Capuleto (Ilka Salles da Fonseca).

<sup>100</sup> Carta de 30/09/1938. Correspondência Expedida 1938 (401). Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

legitimação do grupo de teatro amador da CEB – um conjunto formado por estudantes com o propósito de contribuir para a elevação da cultura nacional. Segue a transcrição completa desta carta:

A Casa do Estudante do Brasil vai apresentar, a 27 do corrente, o primeiro espetáculo do “Teatro do Estudante do Brasil”.

Trata-se de uma iniciativa que, visando concorrer para a educação do nosso povo, está merecendo a melhor simpatia por parte dos círculos estudantis.

Outras nações já possuem esse teatro de gente moça, artistas de suas universidades, que tem dado lugar à revelação de valores.

O “Teatro do Estudante do Brasil” vai representar, pela primeira vez no Brasil em idioma português, “Romeu e Julieta”, de Shakespeare.

Não será demais lembrar que tudo nesse espetáculo – representação, danças, indumentária, música, coros – será feito exclusivamente por estudantes superiores e secundários, cabendo a direção cênica à competência e glória de Itália Fausta.

A Casa do Estudante do Brasil que patrocina o movimento em apreço, embora o entusiasmo e a beleza da causa, não dispõe de recursos financeiros para a realização definitiva de “Romeu e Julieta”.

É certo que, conforme a lista anexa, senhoras da sociedade brasileira prestigiarão a tentativa, comparecendo ao espetáculo inicial da temporada.

Vossa Excelência que se tem mostrado um paladino do grande teatro há de certamente apoiar o “Teatro do Estudante do Brasil.”

Este não pede subvenção, nem tem direitos para desejá-las. Mas obra da mocidade para a mocidade, peço vênua para sugerir a V. Ex. a compra de três desses espetáculos, cabendo ao Ministério de Educação a distribuição dos ingressos correspondentes entre os alunos das nossas escolas superiores e secundárias.

Agradecendo antecipadamente a atenção que Vossa Excelência dispensar ao “Teatro do Estudante do Brasil, aproveito a oportunidade para renovar-lhe os protestos de minha muito respeitosa consideração.<sup>101</sup>

Uma semana depois da data desta correspondência, Paschoal Carlos Magno envia outra carta<sup>102</sup> a Capanema com o mesmo propósito, a “venda” de três sessões de *Romeu e Julieta*. Mas desta vez, o cônsul coloca de maneira mais explícita as condições de “compra” desta oferta. Paschoal inicia esta carta apresentando os preços estabelecidos pelo TEB para os lugares do seu espetáculo:

Camarotes e frisas .....	60\$000
Poltronas.....	12\$000
Balcões.....	8\$000
Galerias.....	4\$000

Segue o documento com a negociação de Paschoal, que afirma ao Ministro a possibilidade de redução nos preços da tabela apontada, “já que o TEB, embora de proventos revertendo para a

<sup>101</sup> Carta de 04/10/1938. Correspondência Expedida 1938 (404). Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

<sup>102</sup> Carta de 11/10/1938. Correspondência Expedida 1938 (409). Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

CEB, visa, acima de tudo, a educação do povo pelo teatro.” A lotação do teatro não deixa de ser mencionada no ato da oferta; compreende: 52 camarotes, 630 poltronas, 244 balcões e 431 galerias. Mas é a maneira pela qual Paschoal termina a carta que mostra a habilidade deste intelectual na “barganha ideológica”. Ele encerra a sua “negociação” incluindo o seu empreendimento teatral dentro dos propósitos e das ações ministeriais de Capanema, ao ressaltar o interesse do ministro “no problema de levantamento da nossa cultura”. Deste modo, Paschoal equipara as suas preocupações com a de Capanema, e garante que o seu novo teatro possa pelo menos ser inserido, ao menos como discussão, na pauta da causa nacional.

O conteúdo destas cartas enviadas ao Ministro da Educação e Saúde atesta que o Teatro do Estudante do Brasil consegue se manter, pelo menos no nível ideológico, em concordância com a política cultural do Ministério de Capanema. A finalidade, o formato e a justificativa do TEB aproximam o grupo teatral de Paschoal das ações ministeriais da segunda metade da década de 30, dentro do conjunto de programas de incentivo à cultura nacional e das reformas educacionais. A arte estava então destinada a servir como instrumento de educação e elevação cultural do brasileiro, com o propósito de corresponder ao desígnio máximo de formação e de progresso da nação no Governo Vargas.

Uma proposta parecida a esta feita a Capanema - a compra de espetáculos por parte de entidades públicas, com a finalidade de oferecer ao povo, gratuitamente, as entradas das sessões de *Romeu e Julieta* - foi endereçada também ao prefeito do Rio de Janeiro. A carta que inicia os trâmites desta “oferta” data de 10 de outubro. Em primeiro lugar, o diretor do TEB agradece o deferimento dado a sua solicitação de 10 de setembro, já tratada neste capítulo. A justificativa que validaria a “compra” que o prefeito deveria fazer, não passa muito longe das explicações dadas ao Ministro da Educação, só que desta vez elas são adaptadas à autoridade municipal: “Vossa Excelência prestará, com esse apoio à temporada, duplo benefício ao povo, da capital que tão digna e brilhantemente dirige, e ao “TEB”, que será mais um passo para a educação do nosso povo.”<sup>103</sup>

No dia 19 do mesmo mês, Paschoal reintegra a sua “intenção de venda” ao prefeito do Rio de Janeiro. Ele envia uma carta a este, detalhando a tabela de preços dos lugares do teatro (a mesma submetida a Capanema). Ele também continua a atribuir a importância da sua oferta na apresentação das finalidades educacionais e culturais do TEB, tal como “elevar o senso estético do nosso povo”<sup>104</sup>. Mas o que chama a atenção nesta correspondência é a forma pela qual Paschoal insere as apresentações de *Romeu e Julieta* dentro do rol das demandas

---

<sup>103</sup> Correspondência Expedida 1938 (408). Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

<sup>104</sup> Correspondência Expedida 1938 (413). Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

municipais. Ao invés de ressaltar diante do prefeito Henrique Dodworth os motivos ideológicos que concorreriam à “venda” de seus espetáculos, Paschoal tenta persuadi-lo dizendo saber da existência de uma verba destinada a diversões públicas na capital. E é por este meio que Paschoal sugere que o prefeito adquira dois espetáculos da temporada de *Romeu e Julieta* no João Caetano. Uma dessas sessões seria destinada às escolas municipais, e a outra ao público em geral.

Não foram encontradas fontes primárias sobre o orçamento da montagem de *Romeu e Julieta*, e muito menos sobre processos de auxílios financeiros advindos dos cofres públicos. Isto impossibilita de saber se a “venda” dos espetáculos foi efetuada da maneira que Paschoal sugeriu às entidades municipais e federais. O que se sabe sobre as finanças deste evento advém da análise de alguns indícios “soltos”, longe de qualquer localização precisa que um borderô, ou que uma folha de pagamento, pudesse garantir à reconstituição do desenrolar dessas negociações.

Sabe-se que a estréia do espetáculo *Romeu e Julieta* contou com o “patrocínio” de um comitê feminino, presidido pela senhora Vargas. Figura também dentre uma vasta lista de senhoras e senhoritas “de destaque” no contexto político e cultural da época, o nome da senhora Capanema. E vale destacar ainda mais outros dois nomes de esposas de autoridades do Governo Federal: as senhoras Oswald Aranha e Dulce Drummond, casadas respectivamente com o Ministro das Relações Exteriores, e com o Chefe de Gabinete e “braço direito” de Gustavo Capanema. A presença dessas mulheres dentro de um conjunto volumoso de personalidades femininas, simpatizantes à causa de Paschoal Carlos Magno, atesta, em parte, a simpatia do Governo Federal pelo TEB. Vale lembrar que esta ligação é também uma herança de uma aliança antiga da Casa do Estudante do Brasil com o Governo Provisório.

Porém, há mais um fato que atesta uma “solidariedade” do Estado para com o empreendimento artístico da CEB. Trata-se de um documento<sup>105</sup> que alega que o TEB foi contemplado com vinte contos de réis pelo Governo Federal, em auxílio aos gastos das apresentações de *Romeu e Julieta*. Este subsídio foi utilizado pelo grupo para cobrir as despesas não só das apresentações do Teatro João Caetano, como também as realizadas no Teatro Municipal, nos dias 3 e 4 de dezembro de 1938. A fonte que informa sobre este processo “de subvenção às escuras” é uma carta que Paschoal Carlos Magno envia a Capanema no dia 6 deste mesmo mês. E o seu propósito é o de sempre: pedir dinheiro para

---

<sup>105</sup> Correspondência Expedida 1938 (461). Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

que seja realizada mais outra sessão de *Romeu e Julieta*, a sua última apresentação, que viria a ser o encerramento desta temporada do TEB.

Houve, portanto, depois da temporada do Teatro João Caetano, mais três apresentações no Municipal. Todas elas no derradeiro dezembro de 38. As duas primeiras sessões de *Romeu e Julieta* foram requeridas ao prefeito do Rio de Janeiro, no início de novembro, através da solicitação do Teatro Municipal e de dois de seus serviços: o Corpo de Baile e a Orquestra<sup>106</sup>. A intenção do TEB era a de oferecer por preços populares mais duas récitas do espetáculo que havia sido um sucesso atestado pelas críticas. Para estas apresentações, o grupo também pediu ao prefeito, a isenção de impostos para que cartazes fossem fixados pela cidade e “taboletas, artisticamente confeccionadas”, pudessem ser colocadas a princípio na Cinelândia e também no G. Cruzeiro<sup>107</sup>. Mas a culminância dos ideais de criação do TEB só se concretizaria com a última récita de *Romeu e Julieta*, aberta a todo o público.

A última apresentação de *Romeu e Julieta* foi no dia 21 de dezembro, uma sessão gratuita, aberta ao público em geral. A ideia inicial era a de realizar tal apresentação no dia 11, que por motivos desconhecidos foi adiada. O objetivo deste espetáculo era de que todas as razões da criação do TEB, no que se referiam à importância de tal iniciativa artística para a elevação da cultura nacional, se efetivassem enquanto acontecimento popular. O que desejava o grupo, e com mais veemência ainda Paschoal Carlos Magno, era que de fato a “eternidade shakesperiana”<sup>108</sup> pudesse ser objeto de contemplação a qualquer um que assim o desejasse. E a última sessão deste espetáculo de fato correspondeu aos desígnios máximos da fundação do Teatro do Estudante do Brasil. O Teatro Municipal ficou lotado de pessoas que puderam assistir pela primeira vez, a última sessão do *Romeu e Julieta* brasileiro.

É confuso de entender como se deu o desenvolvimento das “negociações” entre a CEB e o prefeito do Distrito Federal, e mais o apoio do Ministro Capanema, em virtude da última apresentação de *Romeu e Julieta*. Porém, é bem possível que este adiamento de data se tenha dado por falta de recursos financeiros. O primeiro pedido de auxílio que consta sobre o assunto, é do dia 6 de dezembro, e foi endereçado ao Ministro. Este documento já foi referido neste estudo, pois ele dá algumas explicações sobre os aportes financeiros das temporadas anteriores do espetáculo de estréia do TEB. Nesta carta dirigida a Capanema, Paschoal pede

---

<sup>106</sup> Essa petição foi assinada por Anna Amélia Carneiro de Mendonça e data de 08 de novembro de 1938. Correspondência Expedida 1938. Arquivo da Casa do Estudante do Brasil.

<sup>107</sup> Esta carta data de 23 de novembro de 1938. Correspondência Expedida 1938 (447). Arquivo da Casa do Estudante do Brasil.

<sup>108</sup> Carta remetida ao Prefeito do Distrito Federal pelo então secretário do Departamento Cultural Geraldo Avellar, no dia 07/12/1938. Arquivo da Casa do Estudante do Brasil.

mais 4 contos e 500 mil réis para que a tal apresentação deste último espetáculo se concretizasse. Quatro dias depois chega a notícia ao prefeito do cancelamento desta última récita. Porém, um adendo foi feito para que ele aguardasse a resolução dos problemas que acarretaram a desistência por parte do TEB, já que o grupo ainda pretendia realizar tal sessão. No dia 17 outra carta é remetida ao Sr. Henrique Dodworth. Desta vez trata-se da solicitação do Teatro Municipal para o dia 21, para que neste dia se realizasse a oitava e última apresentação do ano de 38, de *Romeu e Julieta*, marcada para às 21 horas. Foi esperado um volumoso público para esta sessão popular. A expectativa por parte da CEB era grande, pois foi enviado ao Delegado do Rio de Janeiro uma solicitação de reforço policial para que se pudesse garantir a ordem e a disciplina no local.

Sobre as apresentações no Teatro Municipal, houve, portanto, duas condições em relação ao seu caráter popular: o abatimento no valor das entradas e a gratuidade da última sessão. As apresentações dos dias 3 e 4 estavam destinadas a pessoas de qualquer classe social, pois “os preços foram reduzidos ao alcance de todas as bolsas, sendo de 8\$000 o das cadeiras e o de 3\$000 o das galerias.”<sup>109</sup> Já a récita do dia 21 foi aberta ao público em geral, todos poderiam assistir o espetáculo da Casa do Estudante sem pagar nada. O ator Paulo Porto, o Romeu, conta como foi grande o acontecimento realizado no Teatro Municipal, pelo Teatro do Estudante do Brasil. Segundo ele, a primeira apresentação desta segunda temporada de *Romeu e Julieta*, que contou com a presença de Dona Darcy Vargas ao lado do seu marido, o Presidente Getúlio Vargas, foi algo “altamente emocionante”. O ator relata, que o Municipal “foi pequeno para conter as 3.000 pessoas que lá acorreram”. E que essa gente toda “se pendurava nas frisas, nos camarotes... sentava no chão”<sup>110</sup>.

Há ainda outro destaque sobre a última apresentação de *Romeu e Julieta*. A circunstância deste acontecimento popular foi especial, pois concorreu com o encerramento do 2º Congresso Nacional de Estudantes. Este evento aconteceu entre os dias 5 e 21 de dezembro, na cidade do Rio de Janeiro. Foram reunidas mais de 80 agremiações estudantis, advindas de diversas partes do país. No último dia do evento dois fatos importantes ocorreram, que foram designados pela CEB como as conclusões finais deste congresso. Um deles foi a leitura perante o Ministro da Educação de um plano de sugestões para uma futura

---

<sup>109</sup> *Jornal do Brasil*, 29/11/1938.

<sup>110</sup> Entrevista que segue em anexo. Há uma ligeira confusão neste relato do ator Paulo Porto. Ele se refere às apresentações no Teatro Municipal como se houvessem sido todas elas gratuitas. Isso só ocorreu de fato na récita do dia 21 de dezembro. Portanto, o testemunho do ator sobre o “arrebato de gente” fica um pouco confuso em relação à data certa em que de fato isso aconteceu. Preferiu-se manter aqui a ocorrência deste fato ligada a primeira sessão devido à localização de tempo dada pelo ator. Porém isso permanece como uma suposição, o que não diminui o alcance deste espetáculo, como evento popular, quando realizado no Teatro Municipal.

reforma educacional. E o outro foi a criação da União Nacional dos Estudantes, a UNE. Esses dois acontecimentos atestam o caráter do berço no qual se edificou o TEB: o conagração dos estudantes entre si e com o Governo Federal, mais a institucionalização da classe estudantil graças a existência de uma entidade que garantia a sua união. E é desta malha de relações que envolvia a mocidade, a CEB e o Governo Vargas que o Teatro do Estudante do Brasil parece ter se servido durante toda a sua trajetória. Neste mesmo evento, um voto de louvor foi dado ao TEB por parte dos estudantes, e a última apresentação de *Romeu e Julieta* foi dedicada aos congressistas, e então o público pode apreciar a “estréia nacional” do teatro amador de Paschoal Carlos Magno.

Em uma reportagem do boletim da CEB, esses dois acontecimentos de 1938, a criação do TEB e o 2º Congresso Nacional de Estudante, são vistos como as duas faces da mesma juventude brasileira responsável pelo futuro da nação:

Não ficou no Rio a surpresa do Teatro do Estudante. Já pertence ao Brasil. Foi um acontecimento nacional. [...]

Ainda estava bem quentinho o lugar da vitória do Teatro, quando o congresso foi sentar-se nele. E não fez feio. Honrou o predecessor.

Duas faces da juventude estudiosa: uma literária e artística; e outra realista e grave. Ambas lutando pelo interesse comum. As duas de braços na luta pela cultura popular e pelos direitos esquecidos do estudante brasileiro.

[...] Os Congressistas fizeram, pela voz de Monteiro do Rêgo, uma saudação ao Teatro de Estudante. E um voto de louvor foi lavrado em ata. Depois, os artistas amadores, em sinal de congratulações pela grande realização que foi o 2º Congresso Nacional, dedicaram um espetáculo do seu já famoso “Romeu e Julieta” aos congressistas. E as portas do Municipal foram abertas ao povo que chorou e tremeu com os “heróis” que estavam no palco. E os congressistas, estudantes de todo o Brasil, tiveram a oportunidade de ver – muitos, pela primeira vez – teatro de verdade.<sup>111</sup>

Se o Teatro do Estudante do Brasil, com o seu *Romeu e Julieta*, chegou até a nação porque o Brasil esteve reunido no Municipal em prol dos ideais estudantis, o grupo também não deixou de ser notícia da imprensa em algumas das principais cidades do país. As últimas cartas de 1938, encontradas no arquivo da Casa do Estudante do Brasil, são agradecimentos de Paschoal Carlos Magno remetidos a jornais de diversos municípios, pelo fato da publicação de notas referentes a estréia do TEB. Também são indícios desta “nacionalização impressa” do grupo, alguns recortes de jornais localizados no Livro Lux da CEB. Portanto, estiveram cientes do novo teatro universitário e da primeira apresentação desta tragédia

---

<sup>111</sup> “Reunindo duas grandes realizações”. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, janeiro/fevereiro de 1939, nº 22-23, p. 08.

shakesperiana, as seguintes cidades: Joinvile, Curitiba, Porto Alegre, Maceió, Salvador, São Paulo e Recife<sup>112</sup>.

Porém, foi desejo da CEB que a primeira peça de seu grupo de teatro se apresentasse de fato em outros locais do Brasil. Houve uma investida da Casa do Estudante para que o TEB viajasse para São Paulo. Há uma correspondência assinada por Anna Amélia Carneiro de Mendonça e endereçada ao Comandante A. de Barros, interventor do estado, que sugere uma visita do grupo a esta capital. Claro que os encargos de tão dispendiosa viagem deveriam ficar sob a responsabilidade do estado de São Paulo. A negociação desta apresentação segue da mesma forma que as “vendas” antecedentes - nenhum lucro era visado pela CEB, e a lotação do espetáculo deveria “ser distribuída entre escolas, fábricas, associações, etc.”<sup>113</sup> É interessante notar que nesta carta há um parágrafo que atesta o recebimento da CEB de convites de outros estados brasileiros interessados na visita de *Romeu e Julieta*. Consta assim: “Muito agradeceria a V. Ex. uma resposta imediata, atendendo que o TEB só poderá aceitar os convites que lhe têm chegado, de diferentes Estados, depois se saber se há ou não possibilidade de visita ao Estado que V. Ex. tão brilhantemente dirige.” Se verdade ou mentira, blefe ou o mais sincero dos sonhos, o fato é que *Romeu e Julieta* não excursionou para lugar nenhum. Mas nem por isso foi menor a repercussão do TEB, pois as notícias de sua criação animaram muitos moços e moças a empreenderem-se em aventuras teatrais, resultando na criação de diversos grupos amadores em diferentes estados do Brasil.

O *Romeu e Julieta* encerrou as suas apresentações neste ano de 1938. Mas Paschoal Carlos Magno ainda tinha anseios referentes a este espetáculo, os quais não se concretizaram. Em carta, possivelmente enviada a Getúlio Vargas<sup>114</sup>, o diretor do TEB pede auxílio ao presidente para que o grupo possa continuar se apresentando em pátios de escolas primárias e secundárias. Paschoal não se refere exclusivamente ao *Romeu e Julieta*, mas sim a um repertório do TEB. Não se sabe nada sobre qualquer outra peça que houvesse sido preparada

---

<sup>112</sup> Além do “alcance nacional” da estréia do TEB, foi vontade de Paschoal que a notícia sobre a criação do teatro universitário no Brasil chegasse também ao exterior. Foi encontrada uma carta expedida pela CEB, destinada a Oswald Aranha (na época Ministro das Relações Exteriores), que solicitava a distribuição de 200 exemplares do Boletim oficial da CEB em diversos países estrangeiros, via Itamarati. Segundo o documento, o número do Boletim da CEB enviado ao Serviço de Cooperação Intelectual deste Ministério, continha notícias sobre a estréia do TEB. A justificativa apresentada na carta para que tal iniciativa fosse realizada era: “possibilitar a maior divulgação, no exterior, dessa iniciativa que faz honra ao movimento cultural estudantino do nosso país”. Carta datada de 19 de dezembro de 1938. Correspondência Expedida 1938 (476). Arquivo da Casa do Estudante do Brasil.

<sup>113</sup> Carta datada de 19/12/1938. Correspondência Expedida 1938 (419). Arquivo da Casa do Estudante do Brasil

<sup>114</sup> Documento redigido em papel timbrado do Ministério do Exterior, s/d. Certamente trata-se de um rascunho, pois não há assinatura de Paschoal Carlos Magno. Esta carta se encontra transcrita na seção de anexos. Ela apresenta planos de Paschoal que não se realizariam tão cedo, mas que elucidam a trajetória do fundador do TEB como o grande animador do Teatro Brasileiro.

pelo grupo no ano de sua estréia. Porém os desígnios de tal iniciativa estariam de acordo com todos os outros pressupostos de instrumento de educação que o teatro da CEB pretendia ser. Com as apresentações nas escolas, o TEB procuraria: “orientar a sensibilidade da geração do amanhã, ressuscitando o gosto pelos gêneros teatrais quase desaparecidos entre nós, a poesia do teatro, seja em verso, farsa ou comédia de caracteres.”

Nesta mesma correspondência, Paschoal Carlos Magno alega ao Chefe do Estado que, se o governo não pudesse lhe auxiliar com recursos financeiros, ele teria que se desprover de seus próprios bens para que a campanha do TEB seguisse adiante. Por compromisso assumido com a mocidade estudantil, a temporada de 1939 teria que se realizar para que o Teatro do Estudante continuasse a empreender as suas aspirações. Como já foi mencionado acima, o *Romeu e Julieta* não segue adiante à virada do ano. Mas o Teatro do Estudante permanecerá em atividade até 1952. No ano seguinte da sua estréia, o grupo volta à cena do teatro brasileiro com dois novos espetáculos, dirigidos pela atriz Esther Leão: *Leonor de Mendonça* (Gonçalves Dias) e *Os romanescos* (Edmond Rostand). Não se sabe ao certo a repercussão desta carta escrita para o presidente, não se pode nem afirmar com convicção que ela chegou às mãos de Getúlio. O fato é que Paschoal Carlos Magno, pelo menos ao fim das duas temporadas do *Romeu e Julieta*, ficou no “zero a zero” em relação aos gastos com a produção da estréia do TEB. A razão disto esteve nas ações do próprio Getúlio Vargas. A declaração de Paschoal que trata disto é bastante conhecida. Ela faz parte de um texto sobre o Teatro do Estudante do Brasil escrito pelo seu fundador, e publicado no nº 23 da revista *Dionysos*:

Mal realizamos e apresentamos o espetáculo [...] quando vi, para meu espanto, que eu tinha um déficit, dos recursos que obtivemos aqui e ali, eu tinha uma dívida de vinte e cinco contos. Mais ou menos 25 mil cruzeiros, hoje. Então, como o Presidente Getúlio Vargas sempre se mostrara muito amável para comigo e, uma vez, numa roda de amigos, me disseram que fora ele, em certa época, cronista teatral e mesmo que havia escrito uma peça que deve estar hoje inédita, quem sabe perdida, fui procurá-lo, quando ele me disse: - “Estou muito contente com seu trabalho. A Darci foi ver e gostou. As meninas também Todo mundo me fala. Mas tu estás precisando de quanto?” Eu respondi: “Vinte e cinco contos, Presidente.” O Presidente Getúlio Vargas, com o ar mais simples do mundo, então falou: “Vai lá no fora, pede um memorando ao Vergara, e faz o seu pedido. Mas pede o dobro.” Eu perguntei: “Mas Presidente, porque o dobro?” Ele explicou: “Não, porque eu conheço muito bem as coisas, tenho experiência de anos de governo. A gente pede o dobro para receber o que tu precisas. Porque vai ser cortado aqui e acolá até receberes o que precisas.” Recebi, dois meses depois, 24 mil e poucos cruzeiros. (p. 4-5)

## CAPÍTULO 3

### A estréia do Teatro do Estudante do Brasil

#### O amadorismo teatral inglês como modelo para a criação de um “Teatro de Arte”

“Há atores que, pretendem conquistar um público.  
Mas artistas, preferem ao contrário conquistar o público em geral.”  
(Magno, Paschoal Carlos<sup>115</sup>)

O estopim para o surgimento do Teatro do Estudante do Brasil foi a conferência de Paschoal Carlos Magno, *Teatro na Inglaterra*. Este evento ocorreu no mesmo dia que foi decretado o Estado Novo no Brasil: 10 de novembro de 1937. No salão nobre da Escola de Belas Artes, na capital federal, às 17 horas, Paschoal relatou com minúcia a situação geral do teatro inglês, que ele havia observado durante a sua primeira estada em Londres. Esta palestra surgiu de um convite feito por universitários a Paschoal. Quem conta mais detalhes sobre este episódio da vida de Paschoal, o qual deu início ao TEB, é a sua irmã Orlanda:

Paschoal voltara mudado. Desembarcou silencioso, tão diferente do seu feitio. Recusou dar entrevistas, falar de si e de seus projetos. Chegou a não querer ir a reuniões da “sua” Casa do Estudante. Desejava cortar tudo o que o prendesse ao seu passado tumultuoso e agitado. O Clube Universitário manda uma delegação visitá-lo. Pedem-lhe uma conferência. Paschoal não quer aceitar o convite. Insistem. Finalmente, aceita. Falará sobre o “Teatro na Inglaterra”. A data foi marcada para 10 de novembro de 1937. Na manhã da conferência os jornais estão cheios de artigos sobre a volta de Paschoal. Há notas extremamente simpáticas. Fala-se dele no rádio, com carinho. Mas a cidade fica cheia da notícia de que “Getúlio fechou o parlamento”. Não há tempo de se adiar a conferência. Paschoal vai realizá-la. Para o seu espanto, encontra uma sala de público numeroso. Fala cerca de hora e meia sobre o teatro na Inglaterra. Aborda a cooperação dos estudantes que, nas universidades, fazem teatro, como um divertimento, como um meio educacional. A conferência obtém imensa repercussão. Os estudantes voltam a Paschoal. Não fundara ele há nove anos a “Casa do Estudante”? Porque não aceitava a tarefa de fundar, também, o “Teatro do Estudante”?<sup>116</sup>

É claro que o trecho acima contém alguns exageros. Isto se dá não só em razão do afeto entre os irmãos; havia, também, uma admiração imensa por parte de Orlanda para com Paschoal. Além disto, coube a ela a tarefa de escrever um texto sobre seu irmão que servisse como propaganda política. Já foi dito neste estudo que Paschoal, antes mesmo de embarcar de volta ao Rio de Janeiro, já tinha a intenção de criar um “Teatro de Arte” no Brasil. Porém, é certo que esta conferência sobre o teatro inglês despertou na mocidade um entusiasmo que

<sup>115</sup> Paschoal Carlos Magno em discurso proferido à atriz Maria Mattos. Documento já referido nesta dissertação.

<sup>116</sup> Carlos Magno, Orlanda, op. cit. p. 8.

tornou os jovens cúmplices de Paschoal na criação do TEB. O que ele parece ter mostrado aos estudantes nesta palestra, foi a possibilidade de desenvolver em solo brasileiro, um teatro que se destinasse ao “engrandecimento” da arte cênica nacional. Paschoal disse nesta conferência que a Inglaterra também enfrentava o “problema” do teatro comercial, e que uma das soluções encontradas pelos ingleses, na elaboração de uma arte mais “séria”, foi o amadorismo associado à classe estudantil. Deste modo, foi que começou todo o processo de realização do TEB, uma ideia implantada por Paschoal.

Pôde-se conhecer o conteúdo de tal conferência, porque em 1938, Paschoal editou, no Boletim da Casa do Estudante do Brasil, um texto homônimo que segue a descrição do conteúdo desta sua palestra. Trata-se de um artigo dividido em três números seguidos do jornal da CEB<sup>117</sup>. Este documento é uma fonte importantíssima para a pesquisa dos primeiros passos de Paschoal na formação do seu teatro estudantil, pois apresenta a matriz do modelo do TEB.

No seu texto *Teatro na Inglaterra*, Paschoal deixa claro que a existência de um “teatro-diversão” era consequência da época, que seguia a “mecanização cada vez maior dos prazeres”. Deste modo, os atores eram obrigados a trabalhar em peças que não se distinguiam pela “qualidade do pensamento”, mas sim pela “quantidade de riso e lágrimas, tudo misturado.”<sup>118</sup>. Logo, segundo as observações de Paschoal, esses artistas ingleses precisavam cumprir com as exigências do público para que eles pudessem viver, mas ainda assim eles procuravam refúgios em outros tipos de teatro, nos quais havia espaço para uma criação artística mais “livre”. Paschoal então relata quais eram os principais lugares ingleses que correspondiam a esses abrigos dos anseios estéticos dos atores: as sociedades domingueiras, os grupos dramáticos universitários e o Old Vic. Cada um desses teatros tinha uma forma de produção própria, e contavam com um apelo diferente para se manter financeiramente, já que a todos eles a condição “off” era a razão mesma de sua existência. E, embora os teatros universitários de Cambridge e, em especial, de Oxford, serem a referência máxima na criação do Teatro do Estudante, pode-se dizer que Paschoal também retirou dessas duas outras formas de teatro, elementos para a constituição do TEB.

---

<sup>117</sup> Os números do Boletim da Casa do Estudante do Brasil são: 14, 15 e 16-17. Infelizmente, não foi localizado durante a pesquisa o início do artigo de Paschoal, que corresponde ao nº 14 do Boletim da CEB.

<sup>118</sup> MAGNO. Paschoal Carlos Magno. “Teatro na Inglaterra”. In: *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 15, maio de 1938, p. 9.

A pesquisadora Bárbara Heliadora<sup>119</sup> conta que as sociedades domingueiras eram (e ainda são) “clubes de teatro amador” ou “pré-profissionais” que funcionavam aos domingos, quando todo o teatro profissional fechava por motivos religiosos. Neles, segundo Heliadora, se faziam “coisas um pouco mais experimentais”, pois como só era permitida a entrada de sócios, não havia problema com a censura. Paschoal ainda atribui, em seu texto, outro motivo para que este tipo de espetáculo pudesse ser realizado nestes clubes. Essas sociedades domingueiras, de acordo com ele, ocupavam uma posição paralela ao “teatro-diversão”, dividindo espaço, sem competir, com o teatro profissional. Por isto é que as sociedades domingueiras eram o lugar onde “atores e atrizes, fatigados de divertir milhares, representa[vam] então, por uma noite somente, peças de grande intensidade dramática, que não seriam, lá fora, de maneira alguma, êxitos financeiros.”<sup>120</sup> Paschoal chega mesmo a denominar estas associações amadoras como “um refúgio para a arte pura”, pois tinham como preceito “um belo ideal artístico”. Desta forma, nota-se que estes clubes teatrais da Inglaterra foram uma referência importante para Paschoal na concepção do TEB, pois a finalidade do seu grupo é consonante com a das sociedades domingueiras. O que Paschoal queria com o Teatro do Estudante era montar textos que não tinham espaço no teatro profissional e realizar espetáculos que atendessem apenas a um nível estético “apurado”.

Outra característica das sociedades domingueiras, que também se tornou uma marca do TEB, era a de lançar jovens atores, que depois ingressavam no teatro profissional. Isso foi uma prática constante do Teatro do Estudante ao longo de sua existência. Mas, neste início do TEB, o lançamento de atores é uma ação ainda mais complexa que esta que Paschoal atribui às sociedades domingueiras. Isto porque o TEB não apresentou simplesmente novos talentos no teatro. Paschoal, ao fundar o Teatro do Estudante, faz surgir uma nova classe de atores. E esta foi uma das maiores contribuições do Teatro do Estudante para a renovação da cena brasileira.

Mas, se o elenco de Paschoal não foi formado por atores experientes, como nas sociedades domingueiras; uma atriz profissional esteve envolvida na realização de *Romeu e Julieta*: Itália Fausta. E o fato de trazer do teatro profissional uma personalidade para junto dos amadores, era uma prática de duas outras referências de Paschoal: o Old Vic e o teatro universitário de Oxford.

---

<sup>119</sup> Entrevista dada a pesquisadora no dia 06/03/2009. A entrevista é a fonte de todas as outras citações feitas neste capítulo de colocações e idéias de Bárbara Heliadora.

<sup>120</sup> Paschoal Carlos Magno, op. cit. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 16-17, junho-julho de 1938, p. 03.

Paschoal conta, ainda no seu texto *Teatro na Inglaterra*, que uma das formas do Old Vic “driblar” os seus déficits, era a montagem de um espetáculo que contasse com a participação de atores conhecidos pelo grande público. E que a colaboração de artistas como John Gielgud e Laurence Olivier ajudava a manter aberto este teatro de entradas populares, motivo pelo qual as suas receitas sempre apresentavam prejuízos. Sobre o Old Vic vale a transcrição das palavras de Paschoal:

Em Londres há o Old Vic, perto da Waterloo Station. Um teatro imenso, velho, perdido num bairro sujo, de entradas a preços populares. Grande teatro ali é apresentado, com os alunos das escolas dramáticas de Old Vic. Mas as despesas são inúmeras. E as receitas não cobrem os déficits, devido à insignificância dos preços. Dai frequentemente a colaboração de artistas como John Gielgud, Edith Evans, Laurence Olivier, que dispõe de público de milhões. Eles vão para o Old Vic, por uma semana, por quinze dias, sem ganhar salários. A notícia atravessa Londres. Os preços dos ingressos sobem. E a Londres, aristocrática, rica e poderosa, senta-se nos bancos duros de Old Vic para aplaudir seus ídolos. E os déficits são cobertos. E os pobres e os boêmios e os simples continuam a ter o seu teatro de arte nesse bairro sujo e triste de Waterloo Station.<sup>121</sup>

Apesar desses atores de renome terem participado dos espetáculos do Old Vic atuando, a contribuição de Itália Fausta não foi a de integrar o elenco de *Romeu e Julieta*. Ela foi diretora do espetáculo de estréia do TEB, e justamente por isto seu nome sempre figurou como chamariz da peça. A presença de Itália Fausta, atriz experiente, conhecedora da arte teatral, valeu ao TEB, neste momento, como meio de legitimação para os esforços juvenis. Porque o fato dos moços estarem sob a tutela de Itália Fausta, serviu para que fosse solicitada da sociedade, certa credibilidade para os atores iniciantes do Teatro do Estudante. Porém, não foi só da observação do Old Vic que Paschoal parece ter percebido a validade da associação entre atores consagrados e o teatro “off”. Segundo Paschoal, esta prática de “empréstimo” também era frequente no teatro universitário de Oxford. Sobre isto ele falou à imprensa quando contava a ideia que deu origem ao TEB: “Em Oxford, [...] o papel principal da peça é sempre desempenhado por uma grande atriz de renome. Uma atriz está sempre no auge da sua carreira quando é convidada para trabalhar, mesmo por uma noite, com os artistas da Universidade de Oxford.” Após esta colocação, Paschoal fala da disponibilidade de Itália Fausta em atender ao seu pedido de auxílio na fundação do TEB. Ele conta que a atriz atendeu imediatamente ao seu convite, e que assim Paschoal pôde contar com “a contribuição [...] da

---

<sup>121</sup> *Idem.*

cooperação, da glória, e da competência” de sua “velha amiga Itália Fausta”, reconhecida por ele como “a primeira grande atriz do Brasil.”<sup>122</sup>

Além desta mistura entre teatro profissional e amador via personalidades do entretenimento, Paschoal importou outra coisa do teatro inglês, proveniente das suas observações sobre o Old Vic e os grupos teatrais das universidades inglesas. O repertório encenado nestes teatros foi também um elemento que serviu como modelo na formação do TEB. O Old Vic é famoso no mundo inteiro pelas suas montagens de Shakespeare. E, segundo Bárbara Heliodora, nos anos 30 e 40 este teatro londrino havia se especializado em montar clássicos. A encenação deste tipo de dramaturgia também era constante nos conjuntos teatrais de Cambridge e de Oxford. Este fato é relatado inclusive por Paschoal, que disse ter observado que estas universidades realizavam “anualmente uma série de espetáculo”, os quais “quase sempre” eram montagens de textos clássicos<sup>123</sup>.

Pode-se dizer que o teatro de Oxford e de Cambridge é a referência máxima de Paschoal, porque foi na prática teatral desses dois grupos que ele encontrou a fórmula perfeita para a criação do TEB. Pois, se o repertório de clássicos mais a contribuição profissional de atores famosos não é uma experiência exclusiva das universidades, o fato de um elenco ser composto por estudantes, é claro, é próprio apenas dos grupos teatrais de Oxford e de Cambridge. É diante destes dois exemplos que Paschoal percebeu que os jovens poderiam ser os atores que ele precisava para fundar no Brasil um “Teatro de Arte”. Isto porque o teatro associado ao meio estudantil correspondia a uma alternativa bem próxima de Paschoal para a criação de um conjunto artístico que aceitasse ficar fora do mercado. Era fácil para Paschoal fazer um apelo à mocidade, já que ele sempre se fez porta-voz da juventude brasileira, e mais, sendo ele um dos primeiros a afirmar a importância da união dos jovens como classe no Brasil. Logo, nada mais certo do que se voltar para os estudantes a fim de angariar parceiros na formação de um movimento teatral de anseios renovadores.

Para Paschoal conseguir uma nova classe de atores significava estar livre do maior ditame do teatro profissional: as estrelas das companhias teatrais. Ao contrário de um teatro que girasse em torno de um astro principal, o que ele queria, ao fundar o TEB, era um elenco composto por iguais. Apenas um conjunto formado por anônimos poderia atribuir ao texto teatral à importância maior na realização de um espetáculo. Desta forma, os atores passariam a estar a serviço da peça, e não mais a peça seria elaborada a serviço dos atores. Esta inversão que faz o eixo do teatro girar do papel que corresponde à personalidade do ator, para o

---

<sup>122</sup> “Um drama de amor que tem mais de três séculos”, *O Globo*, 25/10/1938.

<sup>123</sup> *Idem*.

personagem que deve ser representado pelo intérprete, corresponde ao combate daquilo que Paschoal chamou de “mania grandiosa theatralis”: “espécie de lunatismo que persegue os atores, os quais estão inclinados a exagerar seus méritos.”<sup>124</sup> Esta exacerbação de si próprio no ator é ainda tratada por Paschoal de outra maneira, como sendo um “complexo de superioridade” que é justamente a falha trágica do astro, ou da estrela: “ao invés de entrar no caráter do papel que interpretam é o seu caráter que toma conta do papel imaginário.”<sup>125</sup>

Logo, havia para Paschoal duas classes de atores opostas; uma que correspondia a uma ordem teatral antiga, e a outra vista por ele como o ator moderno, o suporte para a formulação do TEB. Esta distinção fica clara quando ele fala de Sarah Bernardt, ainda mais sabendo-se que Paschoal foi fã “devoto” de Eleonora Duse, a grande rival da estrela francesa. A comparação entre Duse e Bernardt sempre acompanhou a carreira da atriz italiana, que via o texto como o centro da criação de um personagem. Para Eleonora Duse, o importante era o estudo prévio do texto, numa atitude de dedicação e cuidado às palavras do autor. Na biografia de Eleonora Duse escrita por Giovanni Pontiero (1995), ele diz que o lema para a atriz na arte de interpretar era o de “penetrar abaixo da superfície” (p.53). Esta concepção do trabalho do ator, segundo o biógrafo, estava diretamente relacionada com aquilo que Stanislavski, mais tarde, irá tornar um método para a aprendizagem do intérprete. Diz ainda Pontiero que Stanislavski reconheceu em Duse “o expoente perfeito dos princípios que ele ideara para seus alunos em sua busca da verdade e da sutileza, ao delinear o personagem.” (p. 53). E é justamente esta espécie de zelo presente no processo de criação da personagem em Duse, que é contrário à prática de autopromoção de Sarah Bernardt, educada sob os parâmetros da Comédie Française. Paschoal contesta o trabalho da diva francesa da seguinte maneira: “Um automatismo, á maneira de Sarah Bernardt, é condenado. A trágica francesa realizou uma arte, que era principalmente uma exploração das virtudes de sua personalidade, uma exibição de si própria em todos os papéis que interpretava.”<sup>126</sup>

Logo, vê-se que a questão da dramaturgia é central na edificação do Teatro do Estudante do Brasil. Porque ao dar primazia para o personagem e não ao ator, é o texto que passa a ocupar a posição central do espetáculo. Foi em Londres que Paschoal aprendeu que uma prática teatral apoiada no textocentrismo era o antídoto para o sistema do astro e da estrela. Lá parece ter ficado nítido para ele que, antes de tudo, era preciso disciplinar a criação de um espetáculo, a fim de que se instaurasse no Brasil um “Teatro de Arte”. Este caminho do

---

<sup>124</sup> Paschoal Carlos Magno, op. cit. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 16-17, junho-julho de 1938, p. 03.

<sup>125</sup> *Idem*.

<sup>126</sup> *Idem*.

pensamento de Paschoal pode ser percebido na “história” que ele cria para contar o desenvolvimento do teatro inglês, e que é o conteúdo de sua palestra (e do seu texto) *Teatro na Inglaterra*. As referências que ele escolheu para mostrar o “progresso” no teatro inglês rumo ao moderno são, todas elas, práticas teatrais em que o texto corresponde ao princípio de ordenação do espetáculo.

Paschoal diz neste texto que o combate ao estrelismo no teatro inglês é uma herança de duas companhias européias que por lá estiveram em tournée: a *Compagnie des Quinze* e o Teatro de Arte de Moscou (TAM). A primeira delas foi criada pelo sobrinho de Jacques Copeau, Michel Saint-Dennis, que começou a sua carreira junto ao tio, como assistente de direção no *Vieux-Colombier*. A *Compagnie des Quinze* foi um grupo formado por discípulos de Copeau (*Les Copiaux*), e, portanto, dirigidos por Saint-Dennis, estavam empenhados em seguir os seus princípios teatrais<sup>127</sup>. Já o Teatro de Arte de Moscou, criado pelos russos Stanislavski e Dantchenko, ganhou grande fama por lançar junto à sua estética realista o autor Tchekhov. Stanislavski, o encenador do TAM, era obcecado na construção do ambiente e na criação da “atmosfera” que correspondessem ao texto do autor. E este fator de sua estética é herança dos espetáculos da *troupe* dos Meiningers. Este conjunto teatral do século XIX se caracterizou, segundo Margot Berthold (2001), por espetáculos criados através de um rigor cênico onde cada detalhe era cuidadosamente elaborado, desde o cenário e as vestimentas, até a interpretação dos atores. Os Meiningers foram o princípio do naturalismo e do historicismo, precedentes importantes também no movimento teatral de Antoine, na França.

Paschoal tinha conhecimento de toda esta história que corresponde ao processo de instauração do teatro moderno europeu. Ele chega a tratar desta influência do teatro de Meiningers no trabalho de Antoine na sua palestra sobre o teatro na Inglaterra. Este diretor francês é uma referência artística importante para Paschoal no que diz respeito ao trabalho de ordenação do espetáculo através da instauração da unidade cênica. A noção de que uma peça era um conjunto de elementos organizados a partir do texto parece chegar a Paschoal por meio de dois nomes importantes do teatro francês: Antoine e Copeau. Mesmo que opostos quanto a estética naturalista, uma coisa era comum a ambos: o fato do texto ser o eixo principal na criação do espetáculo. Paschoal cita o nome desses dois artistas em sua conferência sobre o teatro inglês, por atribuir a eles, a responsabilidade de ter iniciado na França, um movimento teatral renovador. Paschoal associa esse movimento à fundação de grupos dramáticos em

---

<sup>127</sup> Michel Saint-Dennis (1897-1971) foi o responsável por levar os ideais de Copeau para a Inglaterra, onde ele fundou também o *London Theatre Studio*. Lá ele teve contato com grandes personalidades do teatro inglês, como John Gielgud e Laurence Olivier. Saint-Dennis também foi diretor da *Escola de Arte Dramática do Old Vic*.

Cambridge e Oxford, além da criação do Abbey Theatre, em Dublin (Irlanda), e do Dei Noibili, em Milão (Itália). O germen para a instituição de todos esses protótipos de teatros modernos seria os “little theatres”, que Paschoal caracteriza como grupos de teatro amador que foram organizados em diversos lugares da Inglaterra, os quais não tinham a pretensão de reformar o teatro inglês, mas apenas fazer “o que lhes fica[va] ao alcance.”<sup>128</sup>

Os “little theatres” são uma categoria do teatro amador inglês pouco representativa em número, mas bastante significativa pelo valor artístico de suas realizações. Estes grupos eram fundados por pessoas que se juntavam para fazer teatro. Aclamados pelo nível estético de suas peças, os “little theatres” tinham preocupações não só com a montagem de seus espetáculos, mas também na seleção dos textos a serem representados. Alguns desses grupos ingleses chegaram a criar escolas para o treinamento de atores. De lá saíam novos elementos para atuar, não apenas nas peças do próprio grupo, como também para ingressar, posteriormente, no teatro profissional.

Não foram encontradas outras referências que confirmassem as colocações de Paschoal quanto a ligação que ele faz dos “little theatres” com os movimentos de reformulação teatral na França, na Irlanda ou na Itália. Mas o que se pode observar é que ao encaixar todas essas experiências teatrais junto aos “little theatres”, o que Paschoal quer dizer é que a reformulação teatral, ainda que não ambicionada, só tem espaço no amadorismo, porque é fora do teatro profissional que se pode encontrar um espaço de criação, onde não há a obrigação de agradar o grande público. Isto pode ser percebido quando Paschoal trata do caráter de inovação desta categoria do teatro amador inglês. Ele, antes mesmo de explicar o que são os “little theatres”, diz qual é a sua finalidade: “Fica para os teatros de arte, para os pequenos teatros, para os grupos de amadores, o papel de criar um público.”<sup>129</sup> Ora, nota-se, nestas colocações de Paschoal, que ao teatro amador cabia a responsabilidade de formar uma nova platéia; pois este era o lugar onde se poderia experimentar as inovações do palco, através da montagem de textos que não encontravam espaço no teatro profissional. Apoiados numa dramaturgia para além do entretenimento, é que se chegaria a tipos de espetáculos mais atualizados com a época. Este pensamento de Paschoal fica claro, quando ele diz o que acontecia nestes “little theatres”. Estes pequenos teatros ingleses eram vistos por ele como

---

<sup>128</sup> Paschoal Carlos Magno, op. cit. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 16-17, junho-julho de 1938, p. 12.

<sup>129</sup> *Idem*.

“laboratórios de pesquisas”, onde “efeitos novos de luz e de montagem”<sup>130</sup> eram realizados em espetáculos que traziam à cena textos que não teriam sucesso no teatro profissional.

Mas é preciso que se esclareça um ponto que pode ser visto como mais um dos paradoxos do pensamento de Paschoal. A princípio parece ser uma incongruência tratar dos “*litlles theatres*” como referência para a criação de um conjunto de teatro que pretendia elevar a cultura nacional no Brasil. Porém, é preciso notar que, se Paschoal coloca os “*litlles theatres*” na origem de movimentos teatrais que serviram de exemplos para a formulação do TEB, é justamente pela razão dos “*litlles theatres*” darem ao teatro um caráter popular, mas longe do âmbito do entretenimento. Isto porque, nestes pequenos grupos de teatro amador, não eram só os atores que podiam representar, e também porque eles garantiam que as pessoas, que viviam longe das metrópoles, tivessem acesso ao teatro. Sendo assim, quando Paschoal trata dos “*litlles theatres*”, é porque ele os compreende como um espaço onde se pode associar o “Teatro de Arte” ao povo através do amadorismo. Este pensamento de Paschoal se torna mais claro, quando Bárbara Heliodora fala sobre o amadorismo e o teatro experimental a partir dos seus conhecimentos sobre a vida cultural na Inglaterra.

Bárbara Heliodora associa o fato de na Inglaterra existir um público cativo de teatro à presença constante do amadorismo na sociedade. Ela diz que tanto os ingleses quanto os americanos têm uma tradição de teatro amador, e que esta prática não fica restrita apenas às crianças e aos adolescentes, como ela identifica ocorrer no Brasil. Bárbara Heliodora diz que a população destes países vai ao teatro porque conhece quais são as suas regras a partir de suas próprias experiências. Este espaço de atuação não-profissional comentado pela pesquisadora, é aquele que Paschoal identifica como sendo o dos “*litlles theatres*”. Além de estes pequenos teatros propiciarem uma intimidade do público com o teatro, eles têm um caráter de teatro “experimental”, no sentido de estar fora do âmbito do profissionalismo. E um “novo” teatro só pode ser feito fora do circuito comercial, porque ele nunca vai ser um sucesso de bilheteria. Portanto, seguindo as explicações de Bárbara Heliodora, pode-se perceber uma ambição ainda maior de Paschoal quando ele fala dos “*litlles theatres*” para tratar do teatro inglês. O que Paschoal viu, e queria implantar no Brasil, era uma tradição teatral via amadorismo, já que a prática do teatro amador poderia funcionar ao mesmo tempo como escola e espaço de inovação/reformulação.

Assim, pode-se perceber que Paschoal encontra os preceitos do TEB no amadorismo teatral inglês, que não corresponde apenas ao teatro universitário, mas que está pulverizado

---

<sup>130</sup> *Idem.*

em diversas alternativas de organização teatral na Inglaterra. Logo, conclui-se que esses preceitos do TEB são: ser um “Teatro de Arte”, estar fora do circuito profissional, ser formado por atores amadores e se destinar a criar um público. Portanto, não se pode dizer que a única fonte de inspiração de Paschoal na formulação da estrutura do TEB tenha sido os grupos dramáticos de Oxford e Cambridge. Apesar deles se constituírem a primeira referência de Paschoal, foi todo um conjunto de práticas teatrais “off”, ou seja, aquelas paralelas ao circuito do teatro profissional inglês, que deram a Paschoal elementos para que ele elaborasse as bases do Teatro do Estudante do Brasil.

Mas, apesar da Inglaterra ter sido a escola teatral de Paschoal, foram as ideias de um francês que aparentemente influenciaram o seu pensamento artístico. Paschoal importou a estrutura do TEB do teatro amador inglês, entretanto a prática textocêntrica do seu movimento teatral parece ter sido aprendida com Copeau. Isto se nota devido a algumas características do teatro de Copeau serem consonantes com as escolhas de Paschoal quanto ao Teatro do Estudante: a estética anti-realista, o seu empenho em combater o estrelismo teatral e a sua ideia de os clássicos serem obras que deveriam estar ao alcance de todos. E para evidenciar esta hipótese, deve-se retomar uma declaração de Paschoal já transcrita no Capítulo 1 deste estudo, onde ele diz: “às vezes fico sonhando em realizar um movimento, no Brasil, análogo ao de Copeau, na França.” Paschoal chega mesmo a caracterizar o empreendimento de Copeau naquilo que ele gostaria de realizar no seu país: “um teatro de menos de duzentos lugares. Encenação moderna, audaciosa; indumentária cuidada.” Mais uma vez Paschoal associa os pequenos teatros a espaços alternativos para os movimentos de renovação cênica, onde o requinte e o cuidado com os elementos do teatro é o que há de valor na realização de um espetáculo.

Mas, no momento de fundação do TEB, há um ponto específico que permite verificar a consonância entre o pensamento de Copeau e os anseios artísticos de Paschoal: a ideia de se combater o sistema do estrelismo através da elevação do texto ao lugar de excelência máxima na hierarquia teatral. Jean-Jacques Roubine (1982) atesta que Copeau declarou guerra à idolatria dos astros e estrelas do teatro em prol de uma “religião do texto”:

Copeau reage vivamente contra o culto desenfreado do estrelismo, tão característico nos primeiros anos do século [XX]. É que a relação de fascínio que liga o *monstro sagrado* ao público obscurece uma assimilação precisa do texto, ao impor à realização cênica critérios diferentes dos que Copeau julga legítimos: unidade, homogeneidade da encenação, seu rigor, sua fidelidade ao texto. O astro deturpa o papel em seu benefício pessoal. Cabe portanto ao diretor, segundo Copeau, exercer um rígido controle sobre o intérprete, impondo-lhe a obrigação de

submeter-se completamente às exigências do texto. Fica-lhe proibido “recriar a peça à sua maneira”! Deve, pelo contrário, almejar “confundir-se com aquele que a criou. (p. 49)

Vê-se assim que, se para Copeau, o respeito ao texto é uma obrigação do ator, é o diretor quem deve cuidar para que o espetáculo apresente uma unidade salvaguardada na dramaturgia. E esta função de “criar” uma peça a partir da harmonização de seus elementos em relação ao texto, é a novidade que Paschoal implanta no teatro brasileiro, depois de observar o papel do *producer* nos espetáculos ingleses.

Paschoal, no início de sua exposição sobre o teatro inglês, diz que o *producer* “é o modelador do sonho já vivido antecipadamente pelo autor”<sup>131</sup>. Logo, percebe-se que para Paschoal, a função do *producer* é a de realizar cenicamente uma peça, de concretizar no palco as palavras do autor. Para tanto, é necessário que o *producer* conduza os ensaios dos atores com disciplina, de modo que estes se pareçam a “atos de religião”<sup>132</sup>. Essa expressão foi usada por Paschoal para definir o caráter dos ensaios do teatro inglês, onde o termo *producer* significa diretor/encenador.

Em inglês, é difícil de apreender o sentido exato desta palavra em relação a sua função artística, já que ela, ao longo da história do teatro, serviu para definir a atribuição de diferentes cargos. A confusão é ainda maior quando o termo *producer* passa a figurar neste contexto de instauração do teatro moderno no Brasil. Pois, a tradução literal desta palavra não corresponde à função de um *producer* inglês dentro da esfera tratada por Paschoal. Transposto para o português, este termo equivale ao vocábulo “produtor”. No Brasil, um produtor teatral é a pessoa responsável pela parte financeira de um espetáculo. E esta função, na década de 30, é mais próxima do que fazia o empresário das companhias teatrais. Porém, o que Paschoal implantou no teatro brasileiro quando trouxe a ideia do *producer* para o Brasil, foi a figura do diretor, inexistente até então.

Esta confusão que há em torno do termo *producer* não está inserida apenas no âmbito da tradução. Dentro do processo de modernização do teatro brasileiro, os diversos significados que podem ser atribuídos a este termo apontam para o desenvolvimento da função do *producer* no Brasil. Primeiramente, pode-se dizer que a chegada deste termo no Brasil representou a instauração da figura do diretor no teatro brasileiro. E o marco inaugural

---

<sup>131</sup> MAGNO. Paschoal Carlos Magno. “Teatro na Inglaterra”. In: *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 15, maio de 1938, p. 9.

<sup>132</sup> Paschoal Carlos Magno, op. cit. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 16-17, junho-julho de 1938, p. 3.

deste acontecimento é a atuação de Itália Fausta na elaboração da peça *Romeu e Julieta*, em 1938. A função do diretor, quando implantado no Brasil a partir das ideias de Paschoal, era a de ordenação dos elementos do espetáculo em prol da unidade cênica. Portanto, o primeiro *producer* brasileiro não corresponde ao encenador, a figura que marca o início do teatro moderno na Europa. Pode-se dizer que o papel de Itália Fausta como diretora é um “entreato” da passagem do ensaiador para o encenador no Brasil.

Porém, há outro papel do diretor, quando entendido dentro das práticas teatrais européias, que coube a Paschoal executar na fundação do Teatro do Estudante do Brasil. De acordo com Patrice Pavis (2007), a função de um diretor de teatro é também a de administrar um conjunto artístico, tanto quanto em relação a programação, como no que diz respeito à parte financeira na produção de uma peça. Diz Pavis que a figura do diretor faz “lembrar que a administração é parte integrante da criação” (p.100). Ora, o texto, as temporadas nos teatros João Caetano, no Municipal e o “patrocínio” do governo estiveram a cargo de Paschoal. Portanto, é melhor dizer que a dupla Paschoal-Itália Fausta é quem foi a grande responsável pela imposição da figura do diretor no teatro brasileiro, pois foi esta união de esforços que deu início a todo o processo de reformulação do teatro no Brasil.

### 3.1) *Romeu e Julieta*: um espetáculo “improvisado” nas malhas da modernidade

*A estruturação do espetáculo de estréia do TEB e os “percalços” da modernização do teatro brasileiro*

“É preciso que se faça, e far-se-á.”  
(Magno, Paschoal Carlos<sup>133</sup>)

Diz Itália Fausta que foi esta divisa de Paschoal que a convenceu de ser a diretora cênica de *Romeu e Julieta*. Conta a atriz, que no início, ela quis rejeitar o convite do amigo. Mas que acabou aceitando a incumbência de realizar este espetáculo, porque não se pode recusar nada à mocidade. Itália Fausta relata, ainda, que Paschoal classificava esta iniciativa “como a mais linda aventura”<sup>134</sup>. E de fato, parece que aventura é a palavra mais apropriada para denominar a iniciativa de Paschoal em fundar o Teatro do Estudante do Brasil, pois no princípio tal empreitada era só vontade de realização, já que tudo foi sendo “arranjado” de improviso para a concretização deste anseio de renovação cênica de Paschoal.

<sup>133</sup> Itália Fausta e o seu entusiasmo em torno de “Romeu e Julieta”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 23/10/1938.

<sup>134</sup> *Idem*.

Itália Fausta e Paschoal já eram amigos quando ele teve a ideia de formar o TEB. Não se sabe a origem desta amizade. Provavelmente o encontro dos dois tenha se dado em razão do próprio meio teatral, no qual Itália Fausta trabalhava e Paschoal “perambulava”. Mas há alguns pontos de encontro na história dos dois artistas. Assim como Paschoal, Itália Fausta também participou do Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra. E antes disso, ela foi atriz da Companhia de Gomes Cardim, o primeiro homem a avaliar uma peça teatral de Paschoal, quando ele ainda era menino. Já no ano de 1933, depois que Paschoal cresceu e deu os seus insólitos passos no teatro profissional, houve um concurso para o arrendamento do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, do qual participou a Empresa Artística Limitada. A proposta desta organização, dirigida por Jaime Costa, era a de ser uma companhia de comédia brasileira. Itália Fausta seria a diretora cênica desta empresa, que teria um repertório formado por obras de autores nacionais, e entre eles estava o nome de Paschoal. Não se sabe o desfecho de tal concurso. Mas em 1937, Itália Fausta e Paschoal voltam a figurar em uma folha de serviços elaborada por Jaime Costa; porém, desta vez, eles são cotados ao cargo de ensaiador. Tania Brandão (2009) situa a iniciativa do ator-empresário em um pedido de subvenção enviado ao Ministério da Educação e Saúde, diante de um edital lançado pela Comissão de Teatro Nacional.

Se não é fácil precisar de onde vem a amizade entre Paschoal e Itália Fausta, não é tão difícil de entender porque a atriz foi chamada por Paschoal para ser a diretora do primeiro espetáculo do TEB, e muito menos o motivo que a levou a aceitar este convite. Além da simpatia que a atriz declarava pela causa estudantil, a sua disposição com o teatro amador já a fazia um pouco “diferente” dentro do cenário teatral da época. Porém, parece que o motivo principal do convite de Paschoal parece ter sido um título que a atriz herdara de sua experiência no Teatro da Natureza<sup>135</sup>. Itália Fausta era considerada “a maior trágica” do teatro nacional. Desta forma, ninguém poderia ser melhor do que a atriz para dirigir uma tragédia de Shakespeare. Ao que tudo indica, Itália Fausta chegou ao TEB depois do texto já ter sido escolhido, e quando parte do elenco também já estava reunida. De modo que ela não participou da escolha da peça de estréia do TEB.

---

<sup>135</sup> O Teatro da Natureza, segundo Marta Metzler (2004), foi um evento teatral que ocorreu no Rio de Janeiro em 1916. Foi construído no Campo de Santana um anfiteatro com capacidade para 10.000 pessoas, onde foram montadas principalmente “adaptações” de tragédias gregas. Apesar de parte da nossa historiografia considerar o Teatro da Natureza como uma iniciativa teatral precursora do teatro brasileiro moderno, Marta Metzler acredita que este evento teatral foi mais uma das inúmeras tentativas da elite carioca de tentar se “igualar” com a Europa, e, desta vez, através do helenismo.

O elenco de *Romeu e Julieta* foi formado por estudantes de escolas superiores e secundárias<sup>136</sup>. Parece que os jovens foram se oferecendo como atores depois de uma divulgação “boca-a-boca” da iniciativa de Paschoal. Por uma espécie de cadeia é que parece ter sido o recrutamento da equipe de moços disposta a enfrentar o palco, pois “um foi chamando o outro” para que no final fosse formado o conjunto dos 24 jovens responsáveis pela realização de *Romeu e Julieta*.

Inicialmente, a notícia de que seria criado no Brasil um grupo de teatro formado pela mocidade foi divulgada pela Casa do Estudante. E foi inclusive da CEB que saíram alguns dos jovens que compuseram a equipe técnica do espetáculo de estréia do Teatro do Estudante. Paulo Porto, o Romeu, relatou que se sentiu “obrigado” a fazer o teste para um dos papéis da peça já que era um dos muitos estudantes que recebiam apoio da CEB. Na época, o ator era diretor do Departamento Social da Casa do Estudante, de tal modo que teve que aceitar a incumbência de ser ator do primeiro grupo de teatro desta agremiação. Athayde Ribeiro da Silva, o Teobaldo, foi outro estudante que também já tinha laços estritos com a CEB, quando foi “feito” ator de *Romeu e Julieta*. Ele era auxiliar desta instituição, e como tal, ele foi um dos jovens que Anna Amélia ocasionalmente apresentava a atores e empresários de famosas companhias do teatro profissional, a fim de angariar entradas gratuitas para estudantes em temporadas recém estreadas<sup>137</sup>. O ator Sandro Polonio declarou que também frequentava a Casa do Estudante, e que foi lá que ele ficou sabendo da “ideia revolucionária”<sup>138</sup> de Paschoal. Ele era sobrinho de Itália Fausta, porém Sandro teve conhecimento da investida artística da CEB antes mesmo que a tia.

Sônia Oiticica, a Julieta, contou que foi Antônio de Pádua, o Mercúrio, quem lhe contou sobre a iniciativa do Teatro de Estudante do Brasil, durante uma visita que ele fizera a sua casa. Antônio era aluno de seu pai, José Oiticica, no Colégio Pedro II. No dia seguinte deste encontro com o amigo, Sônia foi à casa de Paschoal, onde se deram os primeiros ensaios e reuniões. Depois de decidido que a peça montada seria *Romeu e Julieta*, Sônia chamou as outras atrizes que completariam o elenco feminino: Ivette, a Senhora Montecchio; Ilka, a

---

<sup>136</sup> Segue o nome de alguns dos atores e suas procedências escolares: Sônia Oiticica (Escola Técnica Secundária), Romeu (acadêmico de Direito), Antonio de Padua (Universidade do Distrito Federal), Justiniano J. Silva (Faculdade de Direito), Geraldo Avellar (Faculdade de Direito), Paulo Baptista Pereira (Curso Brasil), Victorio Capparelli (Faculdade de Medicina), Athayde Ribeiro da Silva (Faculdade de Direito), Elvira Salles Fonseca (Escola Técnica Secundária), Ilka Salles Fonseca (Escola Nacional de Música), Yveta Salles Fonseca (Escola Técnica Secundária), J. Batista de Alvarenga (Faculdade de Direito). “O que vai pelos teatros”, *Correio da Noite*, 21/10/1938.

<sup>137</sup> Esta prática de pleitear ingressos era feita via correspondência. Anna Amélia assinava esses pedidos que eram levados pelos jovens auxiliares da Casa do Estudante às companhias profissionais. Este assunto já foi abordado no Capítulo 2.

<sup>138</sup> Dyonisos, nº25, p. 68.

Senhora Capuleto; e Elvira, a Ama. As três eram irmãs, da família Salles da Fonseca. Sônia diz que Elvira e Ilka eram colegas suas, e que Ivette foi chamada porque ainda faltava quem fizesse a Senhora Montecchio (Vargas, 2005, p.34).

Diz Sônia Oiticica que a escolha por montar *Romeu e Julieta* para a estréia do TEB foi devido à sua entrada no grupo. Conta a atriz:

Quando cheguei, vi que a única moça presente era eu. Iam começar a ensaiar Júlio César [também de Shakespeare]. Paschoal, quando me viu, foi dizendo: *Por que não montamos Romeu e Julieta, se já temos uma Julieta?* E me deu o monólogo do veneno para ler. (Vargas, 2005, 33-4)

Depois da leitura de Sônia, Paschoal teve certeza de que a tragédia dos jovens amantes de Verona era a peça exata para dar início aos trabalhos do TEB. Sônia diz que Paschoal parece ter gostado de sua leitura, pois a atriz leu o trecho da peça, como ela mesma relata, com “certo desembaraço”, já que Sônia sempre gostou de “ler alto”<sup>139</sup>.

Portanto, antes de chegar ao *Romeu e Julieta*, o grupo de Paschoal parece ter passado por uma série de textos, além do já referido *Júlio César*. Paschoal conta que “foi um problema a escolha de peças” para a estréia do TEB, pois foram sugeridos ao grupo textos de Racine, Molière, além de uma tragédia de Sófocles<sup>140</sup>. Bárbara Heliodora acredita ainda que uma suposta popularidade do texto *Romeu e Julieta* foi um fator importante para que Paschoal finalmente optasse por esta tragédia shakesperiana. Ela arrisca dizer que Paschoal achou que esta peça “seria a mais acessível” ao público, porque *Romeu e Julieta*, provavelmente, era o texto de Shakespeare que “as pessoas mais tinham ouvido falar”. Realmente, como já foi dito, Paschoal acreditava que, entre os autores clássicos, Shakespeare era de fato o de maior apelo popular. Ele sabia que o texto clássico não era a preferência da massa, e dizia que tal fato não era “sinal de ignorância”<sup>141</sup> da platéia. Mas, mesmo assim, para Paschoal, Shakespeare, a revelia de ser uma obra canônica, era “o mais popular de todos os autores”<sup>142</sup>.

Porém, mesmo acreditando na popularidade de Shakespeare e da peça *Romeu e Julieta*, Sônia Oiticica relata que alguns “ajustes” foram feitos no texto para facilitar o entendimento da platéia. Segundo a atriz, palavras foram trocadas e alguns cortes foram

<sup>139</sup> A fonte dessa citação também é o livro de Maria Thereza Vargas (2005). Mas a mesma história é contada por Sônia Oiticica na revista *Dyonisos*, nº23, na seção *Depoimentos*, e no programa de rádio *Teatro Vivo*, que se encontra transcrito e anexado junto a este estudo.

<sup>140</sup> “Um drama de amor que tem mais de três séculos”, *O Globo*, 25/10/1938.

<sup>141</sup> Paschoal Carlos Magno, op. cit. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 15, maio de 1938, p. 9.

<sup>142</sup> Paschoal Carlos Magno, op. cit. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 3, nº 16-17, junho-julho de 1938, p. 03.

feitos, a fim de que o público pudesse acompanhar melhor a peça de Shakespeare. Quanto a isto, Sônia diz: “Queríamos, mais do que tudo, que o texto fosse compreendido pelo público.” (Vargas, 2005, 36). Diante de tal tarefa, a versão utilizada de *Romeu e Julieta* pelo TEB foi toda em prosa, não havia versos como há originalmente em Shakespeare. Tratava-se de uma tradução portuguesa de Domingos Ramos<sup>143</sup>. Dois destes textos foram localizados: um que pertenceu a Itália Fausta e outro a atriz Sônia Oiticica<sup>144</sup>.

Mas antes que se prossiga com a descrição destas fontes primárias da pesquisa, é curioso observar o que Sônia Oiticica diz sobre o texto que os atores recebiam para os ensaios. Aos jovens, diz Sônia, eram dadas só as suas falas na íntegra. Eles não tinham o texto inteiro, pois só a última palavra das falas de seus interlocutores (as deixas) é que lhes eram fornecidas (Vargas, 2005, 36). Ora, isto aparentemente não condiz com o trabalho que o TEB havia se proposto. Pois, se a cada um dos atores era dada a responsabilidade de saber apenas a sua parte no espetáculo, ao que tudo indica não lhes foi exigida uma prática sistemática de um “estudo de casa” da peça. Provavelmente assim se deu a elaboração de *Romeu e Julieta*, porque os seus atores não eram atores, mas jovens que na maioria das vezes estavam pisando no palco pela primeira vez. A exceção desta condição foi Mafra Filho, que na época cursava a Escola Dramática, no Rio de Janeiro. Outra hipótese que pode ser levantada quando a esta atitude de extrema praticidade dos organizadores do espetáculo, é que houve, relativamente, pouco tempo de ensaio - apenas três meses para que os jovens aprendessem não só o seu papel, mas o ofício do intérprete. Logo, a consequência de tal fato só pode ter sido o aumento de trabalho para a diretora Itália Fausta, pois foi sobre ela que recaiu toda a responsabilidade da criação artística de *Romeu e Julieta*. Ainda que Paschoal tenha ajudado na montagem do espetáculo, parece que tais auxílios eram mais no sentido de dar “pitacos”.

Sônia Oiticica, no entanto, teve o seu texto completo; provavelmente ela deve tê-lo adquirido por conta própria, sob influência de seu pai. José Oiticica foi poeta e lecionou na Escola Dramática e no Colégio Pedro II, onde foi professor de português. Assim a educação que ela havia recebido em casa, de um homem preocupado com as letras, parece ter impulsionado Sônia a não aceitar receber apenas as suas falas.

---

<sup>143</sup> Gustavo Doria (1975) diz que a tradução utilizada do texto *Romeu e Julieta* na estréia do TEB foi feita pelo poeta Onestaldo de Pennafort. Isto é um equívoco de Doria que parece ter ocorrido por conta de outra montagem desta mesma peça de Shakespeare feita também pelo Teatro do Estudante. O TEB no ano de 1949 montou de novo *Romeu e Julieta*, dentro do *Festival Shakespeare*, evento promovido pelo grupo no Teatro Fênix. Desta vez a direção da peça ficou ao cargo da atriz Esther Leão, e a tradução utilizada foi a de Onestaldo de Pennafort. Os cenários e figurinos foram criações de Santa Rosa.

<sup>144</sup> O texto-livro de Itália Fausta está sob a guarda da pesquisadora Tania Brandão, enquanto que o de Sônia Oiticica é da historiadora Maria Thereza Vargas. Ambos foram gentilmente cedidos à consulta para a pesquisadora.

A descrição do livro-texto de Sônia corresponde com aquela feita pela pesquisadora Tania Brandão em relação ao caderno de direção de Itália Fausta:

Trata-se de um pequeno volume encadernado: Shakespeare, *Romeu e Julieta*. Porto: Livraria Chardron, de Léo & Irmão, Ltda. Editores, 1924. A sua aparência externa é a de um livro bastante manuseado, mas em bom estado, forrado em papel chagrim castor. Na capa anterior tem filigranas em baixo relevo, com motivos florais e geométricos, motivos alusivos à tragédia e à comédia e, ao alto, no centro, a representação do rosto do autor, embaixo de seu nome e do título, outrora dourados. Na parte posterior da capa, há a logomarca do editor em relevo. A lombada conta com o mesmo motivo floral e geométrico, abaixo do nome do autor e do título e acima do nome da editora, originalmente em douração, que também se perdeu com o tempo. (2009, p. 93)

Porém, se a edição do livro de Itália Fausta data de 1924, a do livro de Sônia é de 1918 e corresponde à segunda edição da obra. Na folha de rosto do exemplar de Sônia, há a assinatura da atriz e, logo abaixo, o ano da montagem do Teatro do Estudante, 1938.

As indicações que se encontram no livro-texto de Sônia quanto a realização do espetáculo do TEB, são alterações nas falas da atriz e nas dos seus colegas de cena. Raramente há alguma rasura para além das partes em que Sônia estivesse presente no palco. A razão para as modificações nas falas de Julieta, encontradas no texto de Sônia, corresponde ao que Tania Brandão identifica como sendo o objetivo da maioria das anotações que existem no livro-texto de Itália Fausta:

As anotações mais numerosas são as de tratamento de texto: poucas são as falas que permaneceram sem qualquer modificação, no sentido de corte, algum abasileiramento, objetivação da fala. Na realidade o texto foi adaptado, com cortes diversos, o expurgo dos *lusitanismos* e ampliação da atmosfera coloquial. (Brandão, 2009, p. 94)

Neste sentido de “objetivação da fala” e “da ampliação da atmosfera coloquial”, de que fala Tania Brandão, as mudanças mais frequentes encontradas no texto de Itália Fausta são: a supressão de quase todas as interjeições (Ah!, Oh!, Ai!), e o re-arranjo das frases para uma sintaxe mais simples (sujeito, verbo e predicado). Isto pode ser visto não somente como uma medida para facilitar o acesso do público ao texto de Shakespeare, mas também como uma maneira de tornar mais fácil aos jovens, a tarefa de dizer aquelas falas.

Em relação aos cortes, pode-se dizer, ao analisar o livro-texto de Itália Fausta, que a peça sofreu uma mutilação. Itália Fausta alterou a estrutura toda da peça de Shakespeare, pois além de várias falas, algumas cenas foram suprimidas quase que inteiras. As partes do texto que foram cortadas apontam para uma opção da direção do espetáculo: a de agilizar a ação

dramática da peça *Romeu e Julieta*. Isto se percebe pela natureza do que foi extraído. Primeiro, o que foi geralmente suprimido das falas foram os trechos em que os personagens elucubravam sobre alguma questão, ou faziam “rodeios” para exprimir o seu ponto de vista sobre alguma situação. Um exemplo ótimo deste tipo de corte é um que há logo na primeira cena da peça. A Senhora Montecchio pergunta por Romeu a Benvolio. De acordo com o que há no texto de Shakespeare, na tradução de Domingos Ramos, Benvolio diria o seguinte:

Minha senhora, uma hora antes do sol bem amado ter mostrado a sua fronte na janela de ouro do oriente, um mal estar me obrigou a sair e à sombra dos sicómoros plantados ao oeste deste lado da cidade, vi o vosso filho, tam madrugador como eu, a passear: dirigi-me a êle, bem me viu, mas escondeu-se pela ramaria do arvoredo: eu, pondo o caso em mim, que, quanto mais solitário estou, mais preocupado me sinto, segui o meu caminho sem perturbar o seu, e evitei com satisfação quem tinha com satisfação em me evitar.<sup>145</sup>

Mas na peça do TEB, Benvolio respondeu de maneira bem mais clara e precisa: “Vi-o antes do sol nascer, dirigi-me a ele. Sem dúvida precisava de solidão. Compreendi e afastei-me.” Pode-se notar, diante deste exemplo, que além da função de simplificar o texto de Shakespeare, esteve Itália Fausta empenhada em fazer um papel de intermediária entre o autor e a platéia, e também entre Shakespeare e seus atores. Tal atitude de intermediação por parte da diretora, pode ser percebida ainda, como uma disposição de Itália Fausta em explicar o que o autor queria dizer. Quanto as cenas que foram quase suprimidas por completo, a atitude é quase inversa em relação a esta. Pois as partes retiradas do texto foram aquelas que não pareceriam interferir diretamente na história. Mesmo que os trechos caracterizassem o enredo de alguma forma, Itália Fausta parece ter preferido “correr” com a ação, ao invés de mostrar para o público os pormenores da situação de *Romeu e Julieta*. Emblemática quanto a isto é a supressão da Cena IV, Ato IV. Trata-se de um momento curto da peça que mostra a família de Julieta ocupada com os preparativos do seu casamento com Páris. É uma cena anterior àquela em que a Senhora Capuleto e a Ama encontram a menina “morta”. Pode-se dizer que a cena não interfere diretamente no desenrolar da história, mas ela contribui, sem dúvida alguma, para evidenciar o aumento da tensão da peça, que vai culminar na morte dos dois amantes.

Diante de tantos cortes, o *Romeu e Julieta* do TEB acabou tendo 4 atos e 21 quadros, sendo que a tragédia de Shakespeare é composta de 5 atos e 24 cenas, sem contar com os dois prólogos que antecedem o primeiro e o segundo ato da peça. Mas Itália Fausta não teve apenas a função de tornar as palavras de Shakespeare mais “fáceis” e a sua história mais “simples”. Ela cuidou também de toda a requisição dos objetos cênicos que deveriam ter a

<sup>145</sup> Ato I, Cena I. De acordo com a edição utilizada por Itália Fausta, a página em que encontra este trecho é p.11.

peça. No final de seu caderno de direção, Itália Fausta lista o que os atores deveriam usar em cena. Segue a transcrição desta relação na grafia original:

palio - estandartes – mascaras// 15 espadas, cabo em cruz, 10 lanças, 10 capacetes, 6 tochas acezas, um cristo grande para parede de cela, uma lanterna de azeite, portátil para o Boticario - 2 esteiras para sala Capuleto, quarto de Julieta - um cesto para Frei João - uma escada de cordas do comprimento do balcão para a Ama - um punhal para Romeo, outro menor para Julieta os 2 de estilo florentino - 2 cornetas para 2 guardas - um corneteiro para tocar dentro - 2 bolsinhas de panno com dinheiro - 2 frasquinhos para veneno, um para o Frei outro para Romeo - umas rosas soltas para Julieta - uma trepadeira de rosas para o balcão. Um ramo de flores para Páris - um veo para cobrir o corpo de Julieta no tumulto - uma ventarola da epoca para a Ama - um anel para Julieta - uma lista com nome dos convidados, 2 cartas, uma para Frei João mostrar para Baltazar, tendo um papel grosso enrolado, preso com fita e lacre. Veneno para o Boticario. Vitrola com discos, orgão e sinos lona para chão  
 couraça capacetes - genuflexorio - banco jardim  
 Lanterna de azeite da epoca, rica para a sala dos Capuletos, simples para quarto de Julieta  
 Uma de convento para cela de Frei Lourenço  
 Tochas - Brandões, lanternas de jardim para iluminar o baile . de mão para Frei e Boticario  
 Uma cama - uma poltrona, um movel com espelho para o quarto de Julieta  
 Uma banquetta grande, rica para sala Capuleto, arca no chão esteiras no chão  
 Um banco antigo para Jardim  
 Um genuflexorio para a cela  
 festom verde, rosas<sup>146</sup>

Esta lista serve para exemplificar a segunda principal atribuição de Itália Fausta como diretora de *Romeu e Julieta*. A primeira, certamente, foi a sua função de tutora dos jovens, pois foi a ela que coube a responsabilidade de transformar os estudantes em atores. Depois, esteve a cargo de Itália Fausta, a ambientação da tragédia de Shakespeare. Isto pode ser percebido em outra listagem que também integra o seu caderno de direção:

1.º acto  
 1.º quadro - Dia - manhã de sol, raios solares invadem a scena.  
 2.º “ - Tarde de verão - Por do sol - Invade a scena, luz crepuscular  
 3.º “ Luz acesa en scena, luz mortiça de candeeiros de azeite.  
 4.º “ Luar em scena  
 5.º “ Luar em scena, e reflexos de archotes, lanternas ect -  
 2.º acto  
 1.º Quadro Noite de luar, foco sobre Romeo e Julieta.  
 2.º “ Luz aceza en scena, luz mortiça de lanternas de convento.  
 3.º “ dia - sol, toda luz em scena  
 4.º “ tarde - escurecendo  
 5.º “ Luz aceza de lanterna de azeite

<sup>146</sup> Apud T. Brandão, “Uma empresa e seus segredos – Companhia Maria Della Costa (1948-1974)”, op. cit. p.95.

- 6.º “ Luz de dia, tarde, sol - ocaso -  
3.º acto
- 1.º Quadro Noite , em scena luz mortiça de candeieiros de azeite
- 2.º “ Noite - luz aceza de lanterna de azeite
- 3.º “ Luz aceza em scena
- 4.º “ Madrugada começa amanhecer.
- 5 “ Em scena luz apagada, entra pela janella, luz fraca da madrugada  
4.º acto
- 1.º quadro - Dia Em scena forma luz quando a porta abre ou pela janella entram raios de sol.
- 2.º, Luz aceza (trecho indecifrável)
- 3.º Noite -
- 4.º Luz aceza em scena
- 5.º Scena escura clareia quando entram tochas<sup>147</sup>

Pode-se notar que os ambientes de *Romeu e Julieta* foram preparados essencialmente a partir da iluminação dos quadros. Apesar dos recursos não serem muitos, e se restringirem a indicar a hora do dia em que se passava cada situação, houve a preocupação de Itália Fausta em por no palco as indicações de tempo de Shakespeare. Além deste cuidado com a iluminação da peça, Itália Fausta, junto de Tilde Cavalcanti, parece ter programado um cenário para *Romeu e Julieta*, o qual não se concretizou por faltas de recursos financeiros<sup>148</sup>.

No texto-livro de Itália Fausta há desenhos de 8 espaços que supostamente foram elaborados por Tilde Cavalcanti<sup>149</sup>. Quatro deles aparecem logo no início deste caderno de direção, e recebem os seguintes nomes: *Jardim de Baile e Cenas de Balcão, Quarto de Julieta ou sala dos Capuletos, Planta baixa – Torre; Praça e Rua*. Mais a frente encontram-se mais dois desses desenhos: *Cela de Frei Lourenço e Cena entre Romeu e Boticário*. E já no final do livro-texto de Itália Fausta estão os dois últimos espaços criados para a peça do TEB: *Cena do Túmulo e Cena entre F. Lourenço e F. João*. Todos esses 8 desenhos parecem corresponder aos 8 cenários que Itália Fausta contabilizou em uma relação de quadros e atos. Esta lista está também no seu livro-texto<sup>150</sup>, logo no início, e é organizada da forma apresentada abaixo:

<u>1º ato</u>	<u>2º ato</u>	<u>3º ato</u>	<u>4º ato</u>
<u>5 quadros</u>	<u>6 quadros</u>	<u>5 quadros</u>	<u>5 quadros</u>
1º Praça	1º Jardim com balcão	1º Quarto de Julieta	1º Cela

<sup>147</sup> Idem.

<sup>148</sup> Já se tratou neste estudo do processo de “subvenção” de *Romeu e Julieta*. Vale lembrar, porém, que qualquer quantia solicitada por Paschoal e arrecadada dos cofres públicos serviu para o pagamento de dívidas, e não para a construção de cenários ou a elaboração de figurinos.

<sup>149</sup> Tilde Cavalcanti, a cenógrafa da peça, foi um membro importante da Casa do Estudante do Brasil e aluna da Escola de Belas Artes. No ano de 1938 ela era Diretora de Intercâmbio Internacional da CEB.

<sup>150</sup> Esta lista está localizada na parte final da seção “Personagens” da tradução de Domingos Ramos, a qual vem depois de um longo trecho intitulado “Advertência” onde há explicações sobre a obra e o autor.

2º Rua	2º Cela	2º Cela	2º Quarto Julieta
3º Sala Capuleto	3º Rua	3º Sala Capuleto	3º Rua de Mântua
4º Rua	4º Jardim	4º Jardim com balcão	4º Cela
5º Jardim	5º Cela	5º Quarto Julieta	5º Cemitério
	6º Praça		

Mesmo não se sabendo ao certo que quadro se encaixaria em cada desenho, percebe-se, de acordo com os seus títulos, que eles serviriam para ilustrar os principais ambientes da peça. Porém, como não houve construção de cenário algum para o espetáculo *Romeu e Julieta*, este foi montado com painéis de ópera do Teatro Municipal, e móveis emprestados por diversas pessoas que simpatizavam com a causa de Paschoal. Mas tais desenhos servem para mostrar que houve uma concepção, ainda que mínima, por parte de Itália Fausta, junto a Tilde Cavalcanti, na elaboração de um projeto para a montagem de *Romeu e Julieta*. Tal projeto pode ser percebido, não apenas na existência deste cenário não concretizado, mas também em alguns outros cuidados cênicos de Itália Fausta.

Não se pode dizer que Itália Fausta tenha se preocupado apenas em ambientar a peça de Shakespeare. Ela também tentou criar atmosferas para *Romeu e Julieta*. Isto se nota em algumas indicações que há no seu caderno de direção. Um exemplo é que Itália Fausta, na cena do balcão (Cena 2, Ato 2), recorreu a elaboração de um luar para adornar a noite dos jovens amantes. Este pode não ser um efeito original, mas corresponde a uma preocupação da diretora de impor um clima romântico para a cena mais célebre da peça. A outra indicação sua, que é exemplar neste sentido, aparece já no fim da peça, quando Romeu retorna a Verona depois de ter encontrado o Boticário. Neste quadro, o penúltimo do espetáculo, há uma anotação de Itália Fausta sobre o final desta cena que diz: “música – ritmo de cavalgada de Romeu para Verona.” Desta forma, parece que Itália Fausta queria acelerar a expectativa da própria platéia, fazendo com que a cavalgada correspondesse à ansiedade de Romeu.

Há ainda neste livro-texto de Itália Fausta, bastante rabiscado, outro tipo de anotação que merece uma atenção especial. A diretora marcou as entradas e saídas dos atores, mais os seus deslocamentos em cena, de acordo com uma divisão de palco antiga, utilizada pelos ensaiadores. Quem repara nisto é a pesquisadora Tania Brandão: “não há nada no trabalho de Itália Fausta que não seja a forma mais tradicional e *antiga* de movimentar os atores através dos planos e Algarismos de colocação” (2009, p. 95).

A responsabilidade pela movimentação dos atores ficava, dentro do esquema das companhias teatrais, a cargo dos ensaiadores. Esses, para organizar o palco, o dividiam de forma imaginária em nove “pedaços”, que era o resultado da multiplicação da profundidade do palco pela sua largura. Tania Brandão diz que Décio de Almeida Prado (1988) é quem

melhor explica este processo de marcação antiga. E seguindo as suas indicações, o esquema de divisão do palco para um ensaiador, pode ser ilustrado da seguinte maneira:

<b>Fundo do palco</b>		
Esquerda Alta	Centro Alto	Direita Alta
Esquerda Centro	Centro Centro	Direita Centro
Esquerda Baixa	Centro Baixo	Direita Baixa

**Platéia**

As anotações de Itália Fausta quanto a movimentação dos atores, correspondem a este esquema antigo. A diretora utilizava-se de siglas, como EA (Esquerda-Alta) ou DB (Direita-Baixa) para organizar o deslocamentos dos jovens do TEB.

Mas se a marcação dos atores seguia uma prática dos ensaiadores, não se pode restringir o trabalho de Itália Fausta com os jovens a este de ordenar o “entra e sai” do palco. Ela teve de ensinar aos jovens o que era ser ator. E isto de maneira rápida e prática. Neste sentido, é válido o que diz Maria Jacintha sobre o trabalho de Itália Fausta: “Fez trabalho árduo; ensinou os primeiros passos, no palco, aos amedrontados estudantes que só traziam sensibilidade e amor e nada sabiam em relação à vida dentro do palco.”<sup>151</sup>

Uma semana antes da estréia do TEB, em palestra ao jornal A Noite, Itália Fausta falou sobre a rotina dos ensaios que presidia: “[...] estou a três meses ensaiando “Romeu e Julieta”. Os ensaios vêm sendo três vezes por semana, sendo, que, aos domingos, se iniciavam sempre às 15 horas para acabar sempre depois da meia noite, improvisando os estudantes jantares e pequenas ceias...”. Nota-se que, se hoje este tempo de ensaio pode ser considerado curto, em comparação com a prática das companhias teatrais da época, ele é longo. Há ainda, nesta mesma matéria, uma frase que ilustra o que foi o trabalho de Itália Fausta em relação ao elenco do TEB. Trata-se de uma introdução à fala da diretora, a qual ressalta o seu entusiasmo com a iniciativa de Paschoal: “A grande atriz não mostra sinais de fadiga, corrigindo um ator, apontando as falhas de outros, mandando repetir movimentos de grupo.” Logo, percebe-se que Itália Fausta foi a grande responsável por fazer os jovens de Paschoal tornarem-se atores de uma peça. E isto através de “uma disciplina invejável”, como ressalta o ator Sandro

---

<sup>151</sup> Maria Jacintha, op. cit. p.4.

Polonio em depoimento à revista *Dionysos* (nº 23, p.69). E se Itália Fausta era rígida com os jovens, estes, parece que nunca se mostraram contrariados com as exigências de sua diretora. Paschoal relata que os atores que representavam os personagens desta tragédia shakesperiana, “nunca faltaram aos ensaios, a não ser por doença ou porque tivessem uma prova parcial a executar na Universidade...”. Sobre o empenho dos atores, Paschoal ainda atesta: “Isso, de disciplina e de pontualidade, é coisa rara mesmo no teatro profissional.”<sup>152</sup> Desta forma, dá para perceber que aos estudantes era demandado um senso de comprometimento com o espetáculo e bastante disposição nos ensaios. Até porque, além dos ensinamentos que eles recebiam de Itália Fausta, alguns tiveram por um tempo aulas de esgrima, com o intuito de apresentarem uma luta mais convincente nos palcos.

Como já foi dito, os ensaios de *Romeu e Julieta* não se iniciaram pelas mãos de Itália Fausta. Ela assumiu a direção da peça quando os ensaios já se realizavam no restaurante da Casa do Estudante do Brasil. Os primeiros encontros ocorreram na residência de Paschoal, no bairro de Santa Tereza. Segundo ele, lá, o trabalho de ator já havia se iniciado, “com estudantes enchendo todas as salas, a ler papéis, a estudar efeitos de voz, aprendendo gesticulação, detalhes de máscara, etc.”<sup>153</sup>

Não se sabe muito sobre o trabalho de Itália Fausta com os jovens do TEB. Os depoimentos dos atores de *Romeu e Julieta* que aparecem na imprensa, não trazem nenhuma informação efetiva sobre os ensaios. A declaração da maioria dos estudantes só serve para mostrar a alegria deles diante da oportunidade de estar trabalhando com a maior atriz brasileira da época. Quanto a isto, é significativo um manuscrito de Paulo Batista Pereira, o Montecchio:

Acho-me imensamente satisfeito com a chance que tenho no papel de Montecchio. A simpatia daquele pai tão bondoso, amigo e confidente das mágoas do seu filho, me fascinou de tal modo, que estou dando a ele o máximo de minhas possibilidades. Considero Montecchio, com sua compreensão o modelo de pai perfeito, mas ha ainda outros fortes motivos que cooperam na minha grande aventura: a chance [pedaço ilegível] ter como diretora Italia Fausta, a glória mais legítima de nossa arte dramática, cuja competência tornou possível tão arrojado empreendimento, e Paschoal Carlos Magno, exemplo vivo do triunfo da força de vontade, para quem o impossível é uma palavra vã que não consta do seu dicionário. Estou certo que Romeu e Julieta virá revelar vocações bem fortes para a cena que poderiam figurar sem desdenho ao lado dos nossos melhores profissionais.

<sup>152</sup> “Um drama de amor que tem mais de três séculos”, *O Globo*, 25/10/1938.

<sup>153</sup> *Idem*.

Esta declaração foi encontrada no acervo da Funarte e não é datada. Ela parece ter sido elaborada por Paulo Batista Pereira para ser divulgada na imprensa. Mas o que ela revela, além da devoção que o elenco do TEB tinha por Itália Fausta e Paschoal Carlos Magno, é uma linha de construção de personagem, ainda que rasa. Sobre o assunto não foram localizados outros depoimentos. De forma que qualquer conclusão a respeito da criação dos papéis de *Romeu e Julieta* seria precipitada.

Porém, um fato comprova que a prática dos atores do TEB era oposta ao trabalho dos profissionais do teatro. Não houve utilização do ponto no espetáculo de estréia do grupo. Tania Brandão repara que nem no livro-texto de Itália Fausta, nem no programa da peça, há qualquer menção sobre a existência do ponto teatral. A pesquisadora também afirma que a atriz Sônia Oiticica declarou a ela que o “**ponto** existiu apenas como funcionário do teatro, um empregado que tinha que estar lá - mas os jovens atores pediram para que se calasse, pois não conseguiam trabalhar com ele.”<sup>154</sup> Na seção “Humor Globinas”, do jornal O Globo, de 27 de outubro de 1938, há inclusive uma piada a respeito do assunto:

De repente estabeleceu-se a confusão.  
E o Ponto? Ninguém se lembrara dele.  
- E o Ponto? Quem quer ser o Ponto? perguntou o Paschoal Carlos Magno, revirando para trás os olhos e os cabelos em desalinho.  
- O Ponto? Ainda não foi “sorteado”, responde um estudante distraído.

Diante desta ausência do ponto, o texto ficou sob responsabilidade dos próprios atores, o que não era costume no meio teatral até então. O ponto era necessário no teatro profissional por dois motivos. Primeiro, porque o ritmo de produção das companhias teatrais era frenético, chegando mesmo a ser produzida uma peça por semana, o que quase impossibilitava a memorização dos textos por parte dos atores. Depois porque, no teatro brasileiro, o texto não era o elemento mais importante do espetáculo. A habilidade dos atores de enxertarem frases suas (os “cacos”) na hora da apresentação da peça, era o que fazia mais sucesso com o público. De maneira que não importava tanto se o ator sabia ou não de cor o que havia sido escrito pelo autor. Décio de Almeida Prado (1988) diz, que desta maneira, a função do ponto era a de garantir uma ordem mínima ao espetáculo, quando tentava “chamar” a peça “de volta ao que fora escrito e ensaiado” (p.18).

Logo, se percebe que a preocupação dos jovens era a de transmitir as palavras de Shakespeare, enquanto que Itália Fausta se empenhava em arrumar todo o espetáculo para que

---

<sup>154</sup> Apud T. Brandão, “Uma empresa e seus segredos – Companhia Maria Della Costa (1948-1974)”, op. cit. p.93.

a peça se constituísse enquanto conjunto. Todo este trabalho em equipe evidencia a ruptura que significou a estréia do TEB no cenário teatral da época. Pois para todos os envolvidos, o mais importante era apresentar Shakespeare no teatro brasileiro. Bárbara Heliadora diz que foi com o *Romeu e Julieta* do TEB que apareceu no Brasil a ideia de se “criar uma história” no teatro, e devido a este novo objetivo teatral é que cada personagem adquiriu uma relevância própria. Todos eles, desde o protagonista até os personagens menores, tinham a sua importância reservada no conjunto da obra shakesperiana. Portanto, nada nesta montagem do TEB tinha mais status e merecia mais atenção do que o texto de Shakespeare.

Há ainda outro elemento importante que aparece em *Romeu e Julieta* e que serve para mostrar como era forte a ideia de unidade no espetáculo de Itália Fausta. A peça de estréia do TEB contou com um conjunto de alunos de escolas primárias e secundárias para compor a massa – um volume de pessoas que servia para “encher” o palco, caracterizando lugares ou situações onde existe grande quantidade de indivíduos. Desta forma, a massa servia, no espetáculo de Itália Fausta, para tornar mais “verossímil” as cenas do baile ou a do funeral, ou ainda aquelas que se passavam em ruas ou em praças. A ordenação dessa aglomeração de estudantes também ficou a cargo da direção do espetáculo. No livro-texto de Itália Fausta, há várias indicações neste sentido, as quais tratam do aparecimento no palco de grupo de comparsas. Por estas anotações, percebe-se que a massa, na maioria das vezes, apenas atravessava as cenas, sendo que a sua presença mais significativa, em questão de quantidade, é o momento do baile na casa dos Capuletos. O primeiro diálogo de Romeu e Julieta, que ocorre na festa dada pela família da jovem, é antecedido pela entrada de pares que dançam. E quando esta cena termina, e se encerra o primeiro ato da peça, há outra indicação de Itália Fausta que diz: “entram os pares dançando o minueto”. No livro-texto de Sônia Oiticica há uma anotação que completa esta indicação de Itália Fausta. Os pares, segundo Sônia, entrariam pela frente da cena e Julieta se confundiria com eles; depois disto o pano cai.

A presença da massa em *Romeu e Julieta* serviu para, além de caracterizar situações e locais, dar ao espetáculo um traço de grandiosidade. Quanto a isto outros elementos foram úteis para dar um aspecto de magnificência à peça de estréia do TEB. Houve a participação de uma orquestra formada pelos alunos da Escola Nacional de Música, regida pelo Maestro F. Chiafitelli; e mais um conjunto de 70 alunas da Escola de Bailados do Municipal, dirigido por Maria Oleneva. Um conjunto de canto orfeônico, formado por alunas das escolas secundárias do Município do Rio de Janeiro, cantou nas cenas festivas de *Romeu e Julieta*, sob a direção de Ceição Barros Barreto. Ao todo foram contabilizadas 300 pessoas que estiveram

envolvidas na montagem e na apresentação deste espetáculo. Muita gente para que um só empreendimento acontecesse, a estréia do Teatro do Estudante do Brasil.

Para vestir tantos participantes, Paschoal contou com a ajuda de Gabriela Bezanson Lage, que parece ter deixado o acervo do Teatro Municipal a sua disposição, para que estudantes virassem pajens, nobres e príncipes de Verona. A vestimenta dos personagens principais ficou a cargo de Tilde Cavalcanti. Não foram encontrados registros de suas criações, apenas alguns desenhos dos vestidos de Julieta, divulgados no jornal *A Noite*. Sabe-se que Sônia Oiticica teve três vestidos diferentes (um branco, um rosa e um azul) para usar ao longo do espetáculo, pois há um manuscrito da atriz que revela a ordenação de sua troca de roupa.

A imprensa não deixou de notificar nos jornais o “tamanho” do empreendimento de Paschoal Carlos Magno. *Romeu e Julieta* estreou amparado por toda uma sorte de burburinhos em torno de seus ineditismos: a realização de uma arte séria, o lançamento do teatro universitário no Brasil, e a primeira montagem da peça *Romeu e Julieta* em vernáculo nacional, encenada por um conjunto brasileiro.

Paschoal parece ter se utilizado de toda a sua influência junto a imprensa para que *Romeu e Julieta* figurasse nas páginas de diversos periódicos da capital federal, tais como: *O Imparcial*; *A Noite*; *O Globo*; *Jornal do Commercio*; *Diário da Noite*; *O Jornal*; *Correio da Manhã*; *Correio da Noite*; *A Tarde*; *A Batalha*; *Diário de Notícias*; *Vanguarda*; *Jornal das Moças*; *Dom Casmurro*; *A Nota e Gazeta de Notícias*. As notícias que lançam o TEB no cenário teatral da época são, geralmente, enunciações que tratam com louvor a empreitada de Paschoal Carlos Magno. Para a imprensa, a novidade maior do TEB é a presença no Brasil de um “teatro sério”, que marcava uma ruptura com o teatro da época, visto por muitos cronistas como uma arte defasada, empobrecida. A notícia de *A Noite* é emblemática quanto a esta elevação do amadorismo estudantil em detrimento do teatro profissional: “A mocidade estudantil, com essa louvável iniciativa, propõe-se a fazer teatro sério, verdadeiro. Não os seduziu a ideia de representar uma comédia qualquer, dessas cuja finalidade única é divertir os espectadores. Lançam-se a um empreendimento mais elevado.”<sup>155</sup> Desta forma, percebe-se que o maior mérito do TEB é o seu caráter de desprendimento, de desinteresse. *Romeu e Julieta* configura-se como uma espécie de doação juvenil, uma ação patriótica que visa a elevação não só do teatro e da cultura nacional, mas também da moral e dos bons costumes brasileiros. Sobre tal função do Teatro do Estudante, algumas palavras do *Correio da Noite*:

---

<sup>155</sup> “Romeu e Julieta – Interpretado por estudantes”, *A Noite*, 26/10/1938.

Com a maior dedicação, a senhora Itália Fausta vem dirigindo os trabalhos desse punhado de moços que, fugindo ao utilitarismo pragmático, animados pela alegria criadora de Paschoal Carlos Magno, resolveram contribuir para o progresso espiritual do Brasil. [...] O público carioca não deve perder a oportunidade de assistir e aplaudir esse espetáculo raro no seu gênero, lindamente encenado e luxuosamente vestido. A “Casa do Estudante” [...] não tem medido sacrifícios para que “Romeu e Julieta” seja digno de seus realizadores e prove mais uma vez o idealismo construtor dos nossos jovens.<sup>156</sup>

Logo, a base para a monumentalização do TEB foi a glorificação dos fins que justificavam a existência deste conjunto de amadores; e a finalidade maior do Teatro do Estudante sempre esteve calcada no patriotismo e na abnegação juvenil. Austregésilo de Athayde não deixa de ressaltar o fato de a mocidade ser um grupo de entusiastas guiados por nobres propósitos: “Amando a arte pela arte, esses estudantes incorporam a sua existência uma dignidade nova e criam ideais, que, entre nós, infelizmente, estão se tornando cada dia mais tênues e rasteiros.” Este elogio lançado por Austregésilo de Athayde é pautado na beleza do texto shakesperiano; para ele, o surgimento do teatro universitário era antes de tudo o surgimento no Brasil de “uma esplêndida escola de preparação intelectual, de apuração do gosto artístico, de formação de caracteres e de elevação do espírito da juventude.”<sup>157</sup> Muitas das matérias que cobrem a estréia do TEB ressaltam esta ligação entre Shakespeare, beleza, arte, moral e civismo. Estes preceitos não deixam de serem os pilares do grupo de Paschoal, pelos menos no que diz respeito ao objetivo principal de sua criação. O *Correio da Manhã* segue por este mesmo percurso de exaltação do TEB, ao noticiar a estréia de *Romeu e Julieta*:

A mocidade estudantil brasileira agita-se atualmente tangida por uma idéia, cuja realização fará boquiabrir aos que, com leviandade ou injustiça, a julgam incapazes de se elevar acima do ramerrão prosaico da existência cotidiana.

De fato, a realização do teatro estudantil, como o idealizou a Casa do Estudante [...] constituirá certamente um fator de não pequena importância para o progresso da cultura artística brasileira.

Justamente agora que tanto se lamenta a decadência, entre nós, da arte cênica, necessário se torna que tão elevada iniciativa encontre o mais espontâneo e decidido acolhimento por parte de todos os que, moral ou materialmente, possam ajudá-la. [...]

A nossa mocidade estudantil vai fazer teatro, alto teatro. [...]

Uma grande comissão de senhoras, com a sr<sup>a</sup>. Getúlio Vargas á frente, patrocina essa série de seis espetáculos que, por sua beleza, elegância e graça, muito concorrerão para a cultura nacional, através do teatro.<sup>158</sup>

<sup>156</sup> “O que vai pelos teatros”, *Correio da Noite*, 21/10/1938.

<sup>157</sup> “Romeu e Julieta”, *Diário da Noite*, 25/10/1938.

<sup>158</sup> “O grande acontecimento artístico da semana”, *Correio da Manhã*, 26/10/1938.

É claro que tantas exaltações, como esta publicada pelo Correio da Manhã, levaram alguns jornais a exagerar na dose de louvores destinados ao TEB. Alguns periódicos chegam mesmo a mentir sobre fatos ocorridos durante a montagem de *Romeu e Julieta*. É significativo o erro cometido pelo A Noite quando noticia a maneira pela qual se deu a formação do elenco do TEB: “Um grupo de rapazes e moças de talentos, escolhido com muito apuro, representará “Romeu e Julieta”, a peça imortal de Shakespeare”<sup>159</sup>. Sabe-se que não houve seleção apurada para a escolha dos atores de *Romeu e Julieta*, além do que todos eram amadores, e a maioria estreante. Outro deste tipo de “excesso” cometido pela imprensa foi identificado em A Nota, mas desta vez o engano ocorreu no que diz respeito à elaboração do cenário e do figurino de *Romeu e Julieta*: “Montagens luxuosas e confeccionadas com todo o rigor, indumentária própria, cenários completos, eis o que ornará a apresentação da tragédia de Shakespeare, pelos estudantes cariocas”<sup>160</sup>. Este tipo de notícia, ressaltando o requinte e o luxo da peça de estréia do TEB, é recorrente, e desvia em parte a atenção para o maior problema do amadorismo: as dificuldades financeiras que impedem uma periodicidade nas realizações teatrais dos grupos, e a falta de recursos como o principal obstáculo para a própria permanência do conjunto no meio teatral.

*Romeu e Julieta* foi apresentado seis vezes no Teatro João Caetano, e as apresentações duraram cerca de quatro horas. A estréia do espetáculo foi no dia 28 de outubro de 1938, uma sexta-feira, às 21 horas. Abbadie Faria Rosa, na época diretor do recém-criado Serviço Nacional de Teatro, discursou ressaltando a importância da iniciativa do TEB para a cultura nacional. Depois foram feitas, no mesmo horário, apresentações no sábado, no domingo e na segunda-feira. No fim de semana houve duas vesperais programadas para às 16 horas. Em dezembro, *Romeu e Julieta* ganhou os palcos do Teatro Municipal, nos dias 3 e 4. E no dia 21 deste mesmo mês, o TEB encerra a temporada, com uma sessão popular, também no Municipal.

A imprensa não deixou de se pronunciar depois da estréia de *Romeu e Julieta*. A crítica, na maioria das vezes louvou a iniciativa dos jovens atores, não tanto pelo desempenho de suas interpretações, mas pelo desprendimento destes estudantes que estiveram em cena com o intuito de concorrerem para o progresso do teatro nacional. Os erros dos atores relatados pela crítica foram de ordem primária, como por exemplo, o volume de voz. Muitas falas foram perdidas por espectadores que sentaram nas últimas fileiras do Teatro João Caetano, porque os atores, ao falar em tom confidencial, esqueciam que estavam

---

<sup>159</sup> “O Teatro do Estudante”, *A Noite*, 12/10/1938.

<sup>160</sup> “Estudantes representarão Shakespeare”, *A Nota*, 06/10/1938.

representando em um grande teatro. Porém, a maior parte dos jornais louvou esses atores “improvisados” devido a coragem com que eles enfrentaram a árdua tarefa de representar um texto de Shakespeare. Deste modo, torna-se interessante notar como a crítica assegurou o sucesso de *Romeu e Julieta* em suas reportagens. A inexperiência teatral dos jovens foi “perdoada” justamente pela complexidade da dramaturgia shakesperiana. Interpretar *Romeu e Julieta* foi visto pela maior parte da imprensa como um ato de ousadia dos jovens atores do TEB, uma espécie de heroísmo da juventude recém-iniciada na arte teatral. Quanto a este posicionamento da crítica, é importante a transcrição das palavras de Mário Nunes:

Tivemos a melhor das empresas. Está, nas iniciativas desse gênero, a que o diretor do Serviço Nacional de Teatro significou o seu aplauso antes de descerrar-se o velário, o teatro de amanhã, o teatro que morreu, o grande teatro. É preciso realmente encorajar tais empreendimentos que valem por um esforço educativo-cultural promissor de ótimos frutos. Que Paschoal e os estudantes continuem: cabelhes a gloria de representar na língua que falamos *Romeu e Julieta* no Brasil. E o fizeram com real relevo artístico e galharda desenvoltura. Alguns dos improvisados atores poderiam abraçar a carreira do palco tamanhas foram as qualidades que revelaram. Por isso qualificamos esse teatro de amadores o teatro de amanhã. [...] E a platéia que acompanhou o espetáculo com tamanho interesse bem pode transformar-se no grande público que aplaudirá em futuro não muito remoto, o teatro das idéias e de sentimento, o teatro inteligência expressão da cultura, e de alto senso artístico, literário e estético.<sup>161</sup>

Porém, apesar do Teatro do Estudante ter sido louvado por grande parte dos cronistas teatrais da época, sendo considerado uma promessa teatral, um prenúncio do teatro brasileiro de amanhã, houve quem repudiasse a iniciativa de Paschoal e dos jovens atores. Na seção “Memória de jornal”, da revista *Dionysos* nº23, há um exemplo de tal posicionamento contrário aos esforços da mocidade de *Romeu e Julieta*: “Um grupo de estudantes levou à cena, ontem, à noite, o Romeu e Julieta de Shakespeare. Depois do acontecimento lutuoso da sua morte é este o segundo rude golpe sofrido pelo poeta genial.” (p.135).

Os atores que se encarregaram dos principais personagens desta tragédia de Shakespeare ganharam mais atenção por parte da crítica. Desta forma as atuações que a imprensa destacou foram a de Paulo Porto (o Romeu), de Elvira Salles da Fonseca (a Ama), de Antonio de Padua (o Mercúrio), e de Athayde Ribeiro da Silva (o Teobaldo) e Sônia Oiticica, consagrada como a atriz revelação.<sup>162</sup> No Diário da Noite há um comentário interessante sobre o trabalho de Sônia:

<sup>161</sup> “Teatro do Estudante do Brasil – *Romeu e Julieta*, de Shakespeare”, *O Globo*, 29/10/1938.

<sup>162</sup> Segue a relação completa do elenco de *Romeu e Julieta*, respeitando a grafia dos nomes de acordo com o programa da peça:  
Romeu: Paulo Porto

Sônia Oiticica (Julieta) teve um desempenho perfeito. Ninguém melhor que ela podia encarnar o romântico papel de Julieta. Na sua pessoa estão reunidas qualidades que raramente se aliam em uma única mulher: beleza, graça e talento. Em certos momentos do drama, o seu desempenho atingiu o máximo e todos que a viram sentiram-se arrebatados pela sua magnífica interpretação. A sua meiguice e a música de suas palavras, ao lado, da harmonia dos seus movimentos, completavam a perfeição do tipo que ela, com tanto realce, representou.<sup>163</sup>

Diante da grande quantidade de críticas que surgiram sobre o espetáculo *Romeu e Julieta*, torna-se nítido o poder de mobilização de Paschoal Carlos Magno. Nesta época, assim como hoje, os cronistas teatrais não costumavam escrever sobre espetáculos amadores. No máximo saía uma nota no jornal noticiando o acontecimento de uma apresentação ou outra de uma peça não-profissional. Logo, toda esta cobertura da imprensa, ocorrida na estréia do TEB, é uma exceção. Tal exceção se deve a própria figura de Paschoal. Pode-se dizer que Paschoal tinha um círculo de amizades largo, devido ao seu passado de inúmeras realizações; pois, durante a sua mocidade, Paschoal foi fomentador de várias atividades que estiveram inseridas não só no âmbito do teatro, como também das artes plásticas, das letras e da imprensa. Essas realizações de Paschoal não só o fizeram conhecer pessoas “importantes”, como também o tornaram uma personalidade da época. Personalidade que foi, inclusive, acrescida pelo título de Cônsul que Paschoal “conquistara” no estrangeiro. Portanto, pode-se dizer que a fama de Paschoal, poeta, diletante da juventude e diplomata, mais as suas

---

Julieta: Sônia Oiticica

Montecchio: Paulo Batista Pereira

Senhora Montecchio: Ivette Salles da Fonseca

Capuleto: Victorio Capparelli

Senhora Capuleto: Ilka Salles da Fonseca

Ama de Julieta: Elvira Salles da Fonseca

Della Scala, Príncipe de Verona: Justiniano J. Silva

Sansão, criado de Capuleto: Sandro Pollini

Gregório, criado de Capuleto: Francisco Sette

Abraão, criado de Montecchio: Mario Barata

Balthazar, criado de Romeu: Carlos Matos

Benvolio, sobrinho de Montecchio: J. Batista de Alvarenga

Teobaldo, sobrinho da Sra. Capuleto: Athayde Ribeiro da Silva

Pagem de Teobaldo: Francisco Sampaio

2º Capuleto: José Amaral

Conde Páris: Geraldo Avellar

Pagem de Páris: Francisco Maia

Pedro: Milton Gaspar

Mercúrio: Antonio de Padua

Pagem de Mercúrio: José Calheiros Bonfim

Um fidalgo: Nicéas Avellar

Frei Lourenço: Mafra Filho

Boticário: José Rivera Miranda

Segundo guarda: Cahue Filho

<sup>163</sup> Bombim, P. “Teatro universitário – “Romeu e Julieta” no João Caetano”, *Diário da Noite*, 01/11/1938.

amizades, foram o fator principal para que o Teatro do Estudante figurasse em tantas páginas da imprensa.

Ao que tudo indica, os estudantes do TEB não só ficaram satisfeitos com o resultado de *Romeu e Julieta*, como também se mostraram um tanto quanto deslumbrados com o fato de terem aparecido em jornais e atuado no Teatro Municipal. Outra pessoa que parece ter ficado muito contente com o trabalho dos jovens atores do TEB foi a própria Itália Fausta. Ela adquiriu um grande carinho pelos seus jovens atores. Isto se nota em cartas que enviou a Paschoal durante uma viagem à Europa, que ela fez no ano seguinte, em 1939. O conteúdo desta correspondência deixa claro que estava nos planos da atriz e também nos de Paschoal, que ela continuasse a reger os espetáculos do TEB. Mas isto não foi possível devido a Segunda Guerra Mundial, que dificultava a saída de qualquer um do continente europeu, devido a falta de vapores. Segue a transcrição de um trecho de uma dessas cartas, onde se pode notar a afeição que Itália Fausta tinha pelo TEB:

A minha situação é um pouco embaraçante, não posso voltar porque não há por enquanto vapores, que sigam para aí, e aqui, nada faço, pois tudo o que desejava ver, está parado.

Não sei se esta carta seguirá amanhã, desejaria muito que seguiste e chegaste a tempo de você resolver de outra maneira qualquer, o andamento dos ensaios e a realização dos espetáculos da “Casa do Estudante”. Quem sabe quando poderei voltar?

[...] Se a Itália não entrar em guerra, tudo se normalizará e poderei partir, caso contrário será o que Deus quiser.

Transmite a rapaziada toda a minha saudade, fala-lhes da minha situação e diga-lhes, que mesmo ausente, estarei sempre presente aos novos sucessos do Teatro do Estudante, e acompanharei com grande carinho maternal as novas batalhas.<sup>164</sup>

As reclamações de Itália Fausta nesta carta são devido a paralisação do teatro italiano por conta da guerra que já principiava na Europa. Ela também se queixa de não ter notícias do Brasil, e pede a Paschoal que lhe envie qualquer nota sobre os acontecimentos da terra que ela considerava como sua. De fato, a participação de Itália Fausta no TEB se encerrou junto a temporada de *Romeu e Julieta*. A próxima peça do Teatro do Estudante estreou em novembro de 1939, já sob nova direção, da também atriz Esther Leão. O espetáculo foi *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, no Teatro Municipal.

Depois de *Romeu e Julieta*, o Teatro do Estudante do Brasil seguiu o seu trabalho. No repertório do grupo predominaram textos consagrados da literatura ocidental, sendo que a

<sup>164</sup> A carta é datada de 08/09/1939, e foi enviada de Roma. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

maioria das peças montadas foram obras shakesperianas<sup>165</sup>. Também virou prática constante do TEB, a presença de profissionais do teatro na direção dos jovens atores. Quanto aos intérpretes, a classe estudantil continuou a preencher o elenco dos espetáculos do Teatro do Estudante. E desta forma, o TEB permaneceu em atividade até 1952, seguindo a fórmula que, em 1938, foi laureada pela imprensa devido ao seu pioneirismo: teatro universitário, amador, “sério”, disposto a contribuir com o “avanço” da cultura nacional através de apresentações de textos consagrados da literatura ocidental.

A estréia do Teatro do Estudante deu início a um movimento teatral que ampliou o alcance do amadorismo no teatro brasileiro. Sobre isto, fala a atriz Luiza Barreto Leite (1964), integrante do famoso grupo Os Comediantes:

[...] o “Teatro do Estudante do Brasil” surgiu como uma bomba, rompendo as barreiras da pasmaceira e lançando, por coincidência histórica, na casa de espetáculos que traz o nome de João Caetano, o grito de alerta, logo repercutido em todo o Brasil e responsável pelo movimento irresistível de expansão cultural e artística, em breve estabelecido nos recantos mais distantes, através de seus teatros de estudantes, universitários ou de amadores, interessados em descobrir sempre fórmulas novas, sem esquecer as raízes culturais da arte dramática. São, ainda hoje, esses grupos, a permanente fonte de água pura onde os jovens se abastecem, evitando a poluição daquelas em que periodicamente se voltam a banhar os profissionais ávidos de lucros imediatos. (p.136)

Quando Luiza Barreto Leite identifica o surgimento do TEB com o de uma bomba, ela ressalta, de forma ainda que involuntária, o motivo pelo qual o grupo de Paschoal ganha o título de pioneiro dentro do conjunto de teatros amadores estudantis: o seu aspecto de grandiosidade. Antes do TEB, é claro que existiam outros grupos de teatro que eram associados às escolas ou centros acadêmicos, por exemplo. Mas a atividade destes grupos era de um alcance menor, porque se tratava de uma espécie de divertimento, ou de uma atividade de conagraçamento de um círculo fechado de indivíduos, onde a convivência era restrita. Não havia pretensão alguma desses grupos de concorrer para a elevação da cultura nacional, no sentido de formação de platéia e apuração do gosto do grande público. Até porque o repertório destes conjuntos coincidia com o que era costume no teatro profissional; quando muito eles optavam por um Arthur Azevedo, mas sem nunca sair do âmbito da comédia de

---

<sup>165</sup> Segue o repertório do Teatro do Estudante ao longo de sua trajetória: 1939 – *Leonor de Mendonça* (Gonçalves Dias) e *Os Romanescos* (Edmond Rostand); 1940 – *Dias Felizes* (Claude André Puget) e *O Jesuíta* (José de Alencar); 1941 – *3.200 metros de altitude* (Juliam Luchaire); 1942 – *Como Quiseres* (William Shakespeare); 1944 – *Palmares* (Stella Leonardos da Silva Lima); 1945 – *Auto de El-Rei Seleuco* (Camões), *Auto de Mofina Mendes* (Gil Vicente) e *A escola de mães* (Marivaux); 1948 – *Hamlet* (William Shakespeare) e *Inês de Castro* (Antônio Ferreira); e 1949 – Festival Shakespeare: *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Sonho de uma noite de verão*.

costume. Assim se dava porque estes conjuntos menores de amadores não tinham acesso às discussões teatrais que figuraram no rol dos debates da intelectualidade da época, e muito menos, tinham eles o conhecimento do processo de modernização do teatro europeu, referência importante na busca pela renovação do teatro brasileiro.

No mês de estréia de *Romeu e Julieta*, as apresentações teatrais de outros quatro grupos amadores também foram noticiadas pelo Jornal do Brasil. O Centro Beneficente e Progressista de Cordovil levou ao palco desta agremiação *Da miséria à loucura* e *Santinha*; no Penha Club, o programa apresentado era composto por uma comédia de 3 atos de José Wanderley, *Compra-se um marido*, mais um ato de variedades; O Grêmio Castro Alves montou a comédia *Saudade Materna*; e o Teatrinho escola Oswaldo Cruz escolheu *O Dote*, de Arthur Azevedo, para se apresentar em meados de outubro. De forma ilustrativa, esta pequena amostra de grupos amadores revela o perfil geral desses conjuntos no cenário teatral da época. Gustavo Doria (1975) diz ainda que o teatro, ou formas diversificadas de apresentações em público, como danças, declamações, números musicais e sketches eram atividades frequentes da elite social. Mas mesmo assim, tudo se dava em dimensões familiares e muitas vezes essas manifestações artísticas eram festas com fins beneficentes.

O que Paschoal fez com o teatro amador e estudantil foi institucionalizá-lo, assim como havia feito anteriormente com a mocidade brasileira, na ocasião da criação da CEB. Além disto, Paschoal deu um espírito de magnificência que não existia no teatro amador até então. Trezentas pessoas envolvidas na apresentação de Shakespeare, num espetáculo com orquestra, coro orfeônico e bailados era uma ideia imprópria ao teatro estudantil até a chegada do TEB. Todo este traço de magnitude de *Romeu e Julieta* diferia inclusive com aquilo que também era visto no teatro profissional. Fora o teatro popular musicado (as revistas), a maioria das peças das companhias teatrais eram espetáculos de pequenas dimensões. Miroel Silveira (1977) conta como eram as encenações brasileiras na década de 30, e a ruptura que o TEB representou no cenário teatral:

Quanto às encenações, estavam ligadas a propostas muito limitadas, restritas a sala de visitas, coisas desse tipo. Predominavam as comédias de costumes e os espetáculos maiores só começaram em 1938, quando Itália Fausta dirigiu *Romeu e Julieta* para o Teatro do Estudante do Rio de Janeiro. Foi a primeira encenação que se voltou novamente para um grande palco, quarenta pessoas em cena, dança, música, vários cenários. [...] Até esse momento, eram encenações muito pobres que havia como regra. Depois disso começou o trabalho de reformulação. (p. 136)

A grandiosidade do TEB e a campanha de divulgação de *Romeu e Julieta*, promovida por Paschoal, redefiniram o alcance do amadorismo, e legitimaram o teatro estudantil como uma etapa importante no processo de remodelação da cena nacional, em vista a instauração da modernidade nos palcos brasileiros. Posteriormente, outros grupos amadores com este “formato” do TEB surgiram no Brasil. O Teatro Universitário (TU), presidido por Jerusa Camões, foi outro conjunto amador formado exclusivamente por estudantes. Não se sabe ao certo quando o TU iniciou suas atividades, mas Jerusa Camões diz que o grupo nasceu, enquanto instituição, no momento em que o Ministro Capanema entregou a eles algumas salas na sede da UNE, na Praia do Flamengo 132, no Rio de Janeiro. Posteriormente, alguns dos atores que estiveram junto de Paschoal saíram do TU, tais como: Sérgio Britto e Sérgio Cardoso. Na revista *Dionysos*, número 23, há uma série de depoimentos que tratam de certa rivalidade entre o teatro de Jerusa Camões e de Paschoal Carlos Magno. Mas a própria fundadora do TU aponta o motivo pelo qual o TEB sempre teve muito mais repercussão na sociedade do que o seu teatro. Jerusa Camões diz que o “TU tinha como proposta definida fazer teatro qualquer que fosse, como diversão, sem grandes revoluções cênicas.” (p.29). Desta forma, fica evidente porque o TEB é o grupo que lança o amadorismo estudantil como categoria do teatro brasileiro; pois ele ampliou o alcance do teatro amador para além de um circuito domiciliar, e imprimiu nos espetáculos desse gênero, um requinte e uma grandiosidade alheia às montagens de até então. Houve ainda mais grupos com este perfil estudantil fora da capital federal, como o Grupo de Teatro Universitário (GTU), fundado em 1943 por Décio de Almeida Prado, na cidade de São Paulo.

Outra consequência desta conjunção de teatro com estudantes foi o início de uma alteração no status do ator. Naquela época a maioria dos atores era vista como uma espécie de vagabundo e o teatro como um lugar de boêmia. A profissão não era respeitada como uma ocupação e o trabalho no teatro era visto como inferior. As atrizes, inclusive, eram submetidas a exames médicos, assim como as prostitutas. Quando o TEB surge, aparecem com ele atores de procedências mais “dignas”. Estudantes universitários, futuros médicos e advogados, além de moças “de família” subiam agora no palco para interpretarem não mais comédias, muitas vezes representadas com uma dose exagerada de licenciosidade, mas clássicos da literatura ocidental. Tal fato começou a questionar o preconceito que a sociedade tinha com o teatro. Não se pode dizer que o TEB encerrou com o “estigma” do teatro no Brasil, mas quando uma Sônia Oiticica virou Julieta, algo de fato começou a mudar.

Parece que alguns dos próprios estudantes do TEB enfrentaram problemas com os pais, porque ficavam até tarde fazendo teatro. Sônia Oiticica relembra deste fato em carta endereça a Paschoal, anos mais tarde:

Lembro-me muito de uma frase sua, Paschoal. Uma noite em que ensaiávamos “Romeu e Julieta” em Santa Teresa, alguém saiu-se com o problema “pais e teatro” (nem sei se fui eu), que os pais não gostavam que se ficasse até tarde “nesses ensaios”... Sua resposta [...]: “se os pais preferem que os filhos fiquem bebendo em bares em vez de estarem aqui trabalhando, então está tudo errado.” Não sei se são as palavras exatas, mas a idéia é essa.<sup>166</sup>

Percebe-se que, de acordo com a ideia de Paschoal, para além dos jovens servirem ao teatro, o teatro também servia aos jovens, não só como lugar de diversão, mas inclusive como uma escola de disciplina e cultura.

Toda esta série de inovações trazidas pelo TEB são consequência, principalmente, da inovação do repertório por parte deste grupo. O caráter cívico da iniciativa de Paschoal, o aspecto didático do teatro e o requinte de organização cênica de Itália Fausta, como a primeira diretora do Brasil, foram medidas impostas pela própria escolha do texto para a estréia do TEB. Não foi à toa que os maiores sucessos do grupo foram montagens de obras shakespearianas. Eugenio Gomes, na sua obra *Shakespeare no Brasil*, diz que Paschoal, ao criar o TEB, foi o redescobridor do poeta inglês no teatro brasileiro:

Foi a criação do Teatro do Estudante do Brasil, promovida por Paschoal Carlos Magno, o grande animador de um movimento dramático, intenso e vibrante, naquela altura do tempo, que atraiu o interesse, não somente da cidade, mas do país inteiro, para o mundo shakespeariano.” (Gomes, p.24)

Desta forma, escolhida e aprovada a urdidura do TEB, ela se calcificou. Outras peças foram feitas e muitos atores lançados. Toda uma nova classe de artistas estava pronta a se profissionalizar e a amparar os novos saltos do teatro brasileiro, que conduziriam a uma sonhada “idade moderna”.

---

<sup>166</sup> Túnis, 21 de fevereiro de 1967. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

## CONCLUSÃO

“No caso preciso do Teatro do Estudante, devemos ainda constatar que foi com a sua criação, e com a primeira representação por ele promovida – Romeu e Julieta, em 1938 – que se pode considerar iniciado o movimento renovador do teatro brasileiro.”  
(Teatro Brasileiro de Comédia)<sup>167</sup>

Esta afirmação foi feita pelos membros do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, em carta destinada a Paschoal Carlos Magno, no ano de 1949. O TBC é considerado pela historiografia tradicional do nosso teatro como o empreendimento consolidador do teatro moderno no Brasil. Este teatro tem origem na união de grupos amadores de São Paulo, sob o mecenato do empresário Franco Zampari. Deste modo, esta assertiva do TBC redimensiona a importância que o TEB teve para o teatro brasileiro, pois levanta a hipótese de que este grupo foi responsável por dar início à modernidade dos nossos palcos. Essa mudança na perspectiva de análise do fato inaugurador do Teatro Brasileiro Moderno foi defendida inicialmente por Tania Brandão (2009). Ela se opõe à consagração da estréia do Os Comediantes como o marco inaugural da “idade moderna” do nosso teatro.

Porém, é importante que uma pergunta se faça a fim de considerar o TEB como o estopim do teatro brasileiro moderno. Este movimento teatral, liderado por Paschoal Carlos Magno, pode ser caracterizado como um projeto artístico? Esta questão é o ponto central para tal discussão, porque o moderno é, antes de tudo, uma atitude de conscientização artística enquanto elaboração de um saber. A modernização no conjunto da cultura é a aquisição de uma consciência crítica que acarreta uma atitude de reformulação, de ruptura com um modelo

---

<sup>167</sup> Carta enviada a Paschoal Carlos Magno pelos membros do Teatro Brasileiro de Comédia. São Paulo, 19 de agosto de 1949. Documento incompleto. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

antigo ainda próximo e vigente. O conceito “moderno” está intrinsecamente conectado com a ideia de progresso; e essa marcha adiante, de constante desenvolvimento, aponta para a necessidade de um projeto que garanta a ordenação das ações voltadas para o futuro, para o estabelecimento do novo. E é por conta dessas implicações sumárias do termo “moderno”, que parece ser essencial apurar a existência de um projeto artístico que sustente a criação do TEB, para que se possa assinalar o seu caráter de pioneirismo na formulação do Teatro Brasileiro Moderno.

Mas não é só em termos da modernidade como atitude artística que se deve analisar o Teatro do Estudante do Brasil como marco inaugural do nosso teatro moderno. As próprias inovações que Paschoal trouxe para o palco brasileiro devem ser vistas como medidas que propiciaram a alteração do estatuto teatral no Brasil. A inserção da figura do diretor cênico e a inauguração de uma nova classe de atores são duas novidades que servem para caracterizar a instauração do moderno nos palcos brasileiros. Com base nestes novos recursos, Paschoal elaborou um teatro que se distanciava da prática dos profissionais de então.

Assim sendo, deve-se ter em conta certa metodologia, que prevê duas ações para perscrutar a existência de um projeto artístico na origem do Teatro do Estudante do Brasil. Primeiro, é preciso averiguar se há nas justificativas para a criação do TEB, um plano de ação embasado teoricamente. Este plano de ação deve prever inclusive a instauração das inovações que caracterizariam o TEB como o fato inaugurador da modernidade no teatro brasileiro. Depois, é necessário que se apresente as razões pelas quais se pode dizer que as novidades do teatro de Paschoal definem um movimento que aponta para a instauração da modernidade no palco nacional.

A existência de um projeto artístico pode ser verificada na presença de uma finalidade que o justifique enquanto um empreendimento, pois é em torno de um destino para as suas ações que um programa se constitui. Logo, a noção de projeto está ligada, diretamente, à realização de um intento como objetivo a se cumprir. Visto isso, o que se deve descobrir na fundação do TEB, é se há um fim claro que oriente a fundação deste grupo, e ainda, se o TEB se estruturou enquanto um programa que visasse atingir os propósitos que suscitaram a sua criação. Deste modo, é importante fazer uma breve retrospectiva dos acontecimentos que antecedem a fundação do Teatro do Estudante, e que já foram analisados neste estudo.

A razão para a fundação do Teatro do Estudante é a vontade de Paschoal de criar no Brasil um “Teatro de Arte”. A primeira vez que Paschoal verbaliza este anseio artístico é em carta destinada a sua irmã Orlanda, no final de sua estada londrina. Depois de toda uma vivência artística na Inglaterra, Paschoal percebeu uma nova função para o teatro a partir da

tradição do amadorismo no teatro inglês. Ao contrário de divertir a platéia, o teatro deveria “educar” o povo, no sentido de ampliar o seu gosto em direção à apreciação estética de cunho mais elevado, em direção ao sublime. Desta forma, é que Paschoal encontra no teatro amador inglês, uma nova utilidade teatral: a elevação cultural da nação. Logo, pode-se notar que Paschoal “inventou” o TEB a partir de um amplo conhecimento que ele tinha sobre o teatro na Inglaterra. Pode-se dizer então, que há uma base teórica nas prerrogativas do Teatro do Estudante, já que o desenvolvimento do teatro inglês foi objeto de estudo de Paschoal. Isto se nota, inclusive, pelo conteúdo de sua palestra *O Teatro na Inglaterra* - conferência que foi justamente o estopim para a criação do Teatro do Estudante.

Logo, pode-se esquematizar da seguinte maneira o projeto artístico “Teatro do Estudante do Brasil” - Seu objetivo central era o de criar no Brasil um “Teatro de Arte”. Este grupo de teatro de bases estudantis seria um instrumento de educação estética do povo brasileiro, finalidade última do TEB, que pretendia concorrer para a elevação da cultura nacional. A criação no Brasil de um movimento com tais intencionalidades, se justificava na própria “condição” do teatro brasileiro de até então. O teatro dos profissionais, nas décadas de 20 e 30, era visto por parte da nossa elite intelectual como uma prática que nada tinha de artística. As companhias teatrais eram consideradas, por esta parcela da sociedade, como um esquema puramente empresarial, preocupadas apenas na obtenção de lucros. O meio, portanto, no qual se deveria erguer a solução para o progresso do teatro nacional, era o amadorismo. Pois a prática profissional estava “presa” no sistema de produção capitalista que a regia. E para a aquisição de um pessoal disposto a colaborar com um teatro de tais fins estritamente cívicos, por que não chamar a classe estudantil, os homens de amanhã, a força produtora e o futuro da nação? – De forma bastante resumida, este foi o plano elaborado por Paschoal Carlos Magno na criação do Teatro do Estudante do Brasil. Um projeto que atendia, antes de tudo, o sonho de progresso e constituição da nação brasileira.

Porém, para entender como um “Teatro de Arte” corresponderia ao apelo da nacionalização do Brasil, é preciso que se pense para além da questão da identidade nacional. Apesar da *brasilidade* ter sido o amálgama do nosso modernismo literário, o que esteve em jogo no projeto teatral de Paschoal era um nacionalismo de cunho mais civilizatório. O que Paschoal almejava, ao propor o Teatro do Estudante como uma obra cívica, era colocar o Brasil dentro do rol das nações desenvolvidas, entre o grupo dos Estados modernos. E, para tanto, ele se empenhou em criar aqui um teatro que correspondesse aos parâmetros estéticos do teatro europeu.

Dentro do conjunto de ações do Teatro do Estudante, a primeira medida que aponta para este caráter civilizatório do grupo é a renovação do repertório. Ao montar um texto canônico da literatura ocidental na estréia do TEB, Paschoal deixa claro que a razão de tal empreendimento é a de equiparar o Brasil às nações modernas da Europa. Para isto, era necessário que o povo, o “preenchimento” da nação se transformasse, e o teatro deveria corresponder a este alto propósito patriótico. Portanto, se era preciso que os brasileiros alcançassem o alto “nível cultural” do povo europeu, nada se fazia mais imperativo do que dar a conhecer aos habitantes tupiniquins, o repertório clássico das tradições teatrais européias. Paschoal, bem mais tarde, esclarece a natureza desta intenção civilizatória do TEB: “apresentar alguns espetáculos, anualmente, [...] divulgando clássicos, valendo como instrumento de elevação cultural das massas e a criação de platéia.”<sup>168</sup>

Tomando por base esta colocação de Paschoal Carlos Magno, percebe-se que a finalidade da criação do TEB foi a disseminação dos textos clássicos no Brasil. A apresentação de textos cânones da cultura ocidental serviria para que o grande público, a massa, fosse iniciada no exercício da apreciação estética. Esta nova forma de “consumir” teatro correspondia a uma troca do gosto pelo critério, pois a apreciação estética, neste caso, seria um exame, um julgamento das qualidades de uma obra. Logo, há uma função didática na criação do TEB. Era preciso que os brasileiros aprendessem a consumir um “teatro sério”, calcado na tradição da civilização ocidental. Esta seria mais uma, dentre inúmeras medidas, para que o Brasil, mais adiante, resplandecesse no cenário dos Estados nacionais modernos.

Porém o texto não foi apenas um instrumento de refinamento da cultura nacional no projeto artístico de Paschoal, o qual muito tinha de ideológico. Para que uma peça de Shakespeare fosse montada no Brasil, de acordo com a qualidade dos espetáculos ingleses vistos por Paschoal, dois novos recursos teatrais deveriam ser lançados no teatro nacional: os atores-intérpretes e o diretor cênico.

Segundo Jean-Jacques Roubine (1982), o teatro moderno surge na Europa quando aparece em cena a figura do encenador. Para Patrice Pavis (2007), a encenação “proclama a subordinação de cada arte ou simplesmente de cada signo a um todo harmoniosamente controlado por um pensamento unificador.” (p.123). Desta forma, ao encenador é reservada a

---

<sup>168</sup> Estas palavras de Paschoal Carlos Magno foram retiradas de uma “crônica” teatral de sua autoria intitulada *O Duse fez anos ontem*. Nesta crônica, Paschoal aponta as diferenças que existiram entre o TEB e o Teatro Duse. O Duse foi outro empreendimento artístico de Paschoal, inaugurado em 1952, que pretendia ser, segundo seu fundador, um “teatro-laboratório na formação de atores, autores, diretores, cenógrafos, figurinistas, profissionalmente.” Esta crônica teatral faz parte do livro *Paschoal Carlos Magno - Críticas teatrais e outras histórias*. Os organizadores desta coletânea foram Martinho Murtinho e Norma Dumar. Esta obra é também um resultado do projeto *Brasil - Memória das Artes*, ocorrido em 2006, no CEDOC/Funarte.

missão de conciliar todos os elementos teatrais para que o espetáculo se mostre não mais pelas suas partes, mas pela unidade do seu conjunto. Porém, para reger tal composição, é preciso que a encenação de uma peça seja calcada num conhecimento das ciências humanas. Há, portanto, um pensamento unificador que amplia o caráter da cena teatral para além da ordenação de seus componentes. Assim, a encenação pressupõe uma espécie de “visão de mundo” por parte do encenador, para que, a partir de um posicionamento seu diante da sociedade, ele possa reger a realização de um espetáculo. Isto se dá de tal forma, que cada espetáculo traz a assinatura do encenador que o criou.

Logo, cada grande encenador da história do teatro europeu se caracteriza por uma forma particular de entender o que é a cena teatral. Cada um deles trabalhou de maneira diferenciada com a dramaturgia e entendeu a função dos atores de acordo com o seu “raciocínio” cênico. Mas todos esses encenadores que estiveram próximos ao surgimento do teatro moderno na Europa tiveram uma espécie de marca, que advinha de seu próprio juízo sobre o teatro e a humanidade. Tal assertiva não pode ser feita em relação ao trabalho de Itália Fausta na estréia do Teatro do Estudante. Mas, mesmo assim, pode-se considerar que *Romeu e Julieta* foi o fato inaugurador do teatro moderno no Brasil. Isto em razão de um motivo principal: porque a modernidade não insurgiu nos palcos brasileiros através de um processo homólogo ao desenvolvimento do teatro europeu. Tania Brandão (2002) é enfática quanto a isto: “Não há, no teatro brasileiro, qualquer possibilidade de aproximação histórica com o processo [...] de implantação do palco moderno [da Europa], apesar de o teatro europeu ter sido sempre a referência eleita pelos diferentes movimentos que de alguma forma pretenderam a renovação do teatro em nosso país.” (p.18). De tal maneira que só resta à historiografia do nosso teatro buscar por explicações próprias para traçar o percurso que conduz o teatro brasileiro à modernidade.

Quando surge, no Brasil, o Teatro do Estudante, há uma mudança na acepção do que é a cena teatral, pois é a partir de *Romeu e Julieta* que o espetáculo passa a ser visto como um todo. Tudo na elaboração desta peça concorreu para que a história da tragédia de Shakespeare se concretizasse diante do público. O trabalho da diretora Itália Fausta era, portanto, o de garantir que todos os componentes do espetáculo corroborassem para a concretização cênica da dramaturgia shakesperiana. A responsabilidade de Itália Fausta foi a de adestrar a cena teatral brasileira, para que o texto viesse ocupar o proscênio do nosso teatro, até então habitado pelo ator. Diante desta inversão de valores, há uma mudança qualitativa enorme na cena teatral brasileira. E tal movimento de ruptura vai contribuir inclusive, para facilitar o

trabalho de Ziembinski no teatro brasileiro, anos mais tarde, na montagem célebre de *Vestido de Noiva*. Mas isto é só em 1943.

Porém, além de alterar a hierarquia dos elementos do palco na cena teatral brasileira, o que o Paschoal lançou, ao fundar o TEB, foi uma nova classe de atores. Esses artistas “improvisados” entendiam de forma bastante diferente o que era o trabalho do ator em relação a prática dos profissionais. Para os jovens do Teatro do Estudante, o *métier* de um ator era uma atividade baseada na disciplina, no estudo do texto e na elaboração do personagem; coisas até então estranhas para o teatro das companhias profissionais. Não é à toa que o ator Sérgio Britto diz que a maior contribuição do TEB para o teatro brasileiro foi o surgimento de um “material humano novo”<sup>169</sup>. E mais, não se pode esquecer o “diferencial” deste pessoal todo que aparece no teatro - os atores do TEB provêm de uma parcela da população “estudada”, de uma esfera culta da sociedade da época.

Logo, o que Paschoal faz não é uma alteração apenas no estatuto da cena teatral, mas uma mudança na própria maneira de entender o que é o teatro, ao dar-lhe um novo propósito, o de ser um instrumento de educação para a nação. Com um texto cânone ocupando o lugar principal da cena e com uma nova classe de atores, procedente do meio estudantil, o TEB opera uma junção de teatro e cultura estranha até então no Brasil. De tal forma que Paschoal dá ao seu teatro uma finalidade cívica, quase como se o TEB pudesse ser divulgado como “utilidade pública” do país.

Mas para que este projeto teatral pudesse ser elaborado e lançado por Paschoal, foi preciso que o TEB estivesse em consonância com os propósitos do governo Vargas. Pois, ao redimensionar o amadorismo, transformando o teatro em um instrumento de elevação cultural da nação, Paschoal passa a necessitar de financiamento público para a realização de seus espetáculos. A grandiosidade de seu teatro em termos cênicos é o que sustenta inclusive a ideia de um “Teatro de Arte”, já que o requinte para a ambientação da peça de Shakespeare prevê todo um paramento material que extrapolaria qualquer orçamento de uma montagem profissional. Portanto, para “renovar” o teatro brasileiro, alguém precisava arcar com as despesas de um empreendimento “tão bem intencionado” num patriotismo desinteressado. E, se o Estado já estava a dar os seus primeiros passos em prol de uma campanha de amparo à cultura nacional, por que não dirigir a ele os pedidos financeiros para a estréia do TEB?

Apesar de Paschoal ter sempre se autodenominado como o mecenas do Teatro do Estudante do Brasil, pode-se dizer que *Romeu e Julieta* foi patrocinado pelo governo federal,

---

<sup>169</sup> Entrevista de Sérgio Britto transmitida no programa de rádio *Teatro Vivo*, que foi ao ar dia 06 de dezembro de 1979. Este depoimento faz parte da sessão de Anexos desta dissertação.

mesmo que o processo de subvenção para a estréia do TEB tenha sido feito de forma enviesada. Primeiro, porque o financiamento foi solicitado aos órgãos públicos através de cartas endereçadas diretamente ao pessoal que estava no comando do país. E como foi demonstrado no segundo capítulo deste estudo, o Brasil passava, naquele momento, por um período de desenvolvimento da máquina estatal, e no âmbito do teatro começavam a surgir as primeiras medidas de institucionalização do setor, com a criação do Serviço Nacional de Teatro, oriundo da Comissão de Teatro Nacional. Depois, porque todo o montante do dinheiro oferecido a Paschoal serviu para o pagamento de dívidas que ele adquiriu com a preparação do espetáculo *Romeu e Julieta*. A verba que chegou ao TEB, chegou só depois da estréia do seu espetáculo. Paschoal sempre declarou que foi Getúlio Vargas quem lhe ofereceu uma “ajuda” para que ele quitasse os débitos provenientes da montagem de estréia do TEB. E que o motivo para tal oferta foi a peça *Romeu e Julieta* ter agradado a primeira dama do Brasil e as suas filhas. Desta forma, nota-se que o processo de financiamento público “ofertado” a Paschoal foi feito “às escuras”, furando uma malha estatal que, ao menos no âmbito da cultura nacional, estava ainda para nascer.

Sendo assim, a questão da instauração do teatro moderno no Brasil requer uma discussão centrada na associação de teatro, arte, política e cultura nacional. Tal discussão prevê ainda a investigação da participação do Estado neste processo de revisão da arte teatral brasileira, pois o Governo Federal parece ter sido o grande patrocinador do amadorismo teatral, que vai ganhando, a partir da década de 30, a finalidade de “ajeitar” o teatro brasileiro. Logo, tão importante quanto a análise das propostas artísticas dos grupos amadores, é a investigação da maneira pela qual esses conjuntos artísticos conseguiam financiar as suas produções teatrais. E diante de tais propósitos de pesquisa, é que se deve re-escrever a história deste período inicial de “formulação” da modernidade no teatro brasileiro. Pois a importância de se questionar o marco fundador do teatro brasileiro moderno, atribuído ao espetáculo *Vestido de Noiva*, do grupo Os Comediantes, é rever algumas conclusões precipitadas da nossa historiografia tradicional.

Assim, este estudo é apenas a etapa inicial de uma pesquisa que pretende averiguar a trajetória do Teatro do Estudante do Brasil, a partir da análise de seus espetáculos e do levantamento dos processos de subvenção que proporcionaram a Paschoal, os recursos necessários para que ele realizasse o grande sonho de renovação teatral no Brasil.

Esta pesquisa prevê, ainda, a continuação de uma investigação que está apenas no seu início. Esta dissertação é, antes de tudo, uma largada, a partida dada a um estudo que promete ser ainda mais elucidativo, e emocionante. Pois a cada passo dado, a cada descoberta feita, a

cada documento encontrado (por sorte, acaso ou “providência divina”), uma nova pergunta surge para mostrar que ainda muito pouco se sabe sobre Paschoal, o Teatro do Estudante do Brasil e o início do Teatro Brasileiro Moderno. Mas, mesmo assim, em vista de tanto trabalho ainda a ser feito, de tantos fatos solapados pelo tempo, é revigorante pensar que esta pesquisa contribuiu para tirar da zona obscura do esquecimento um pouco mais da história do nosso teatro.

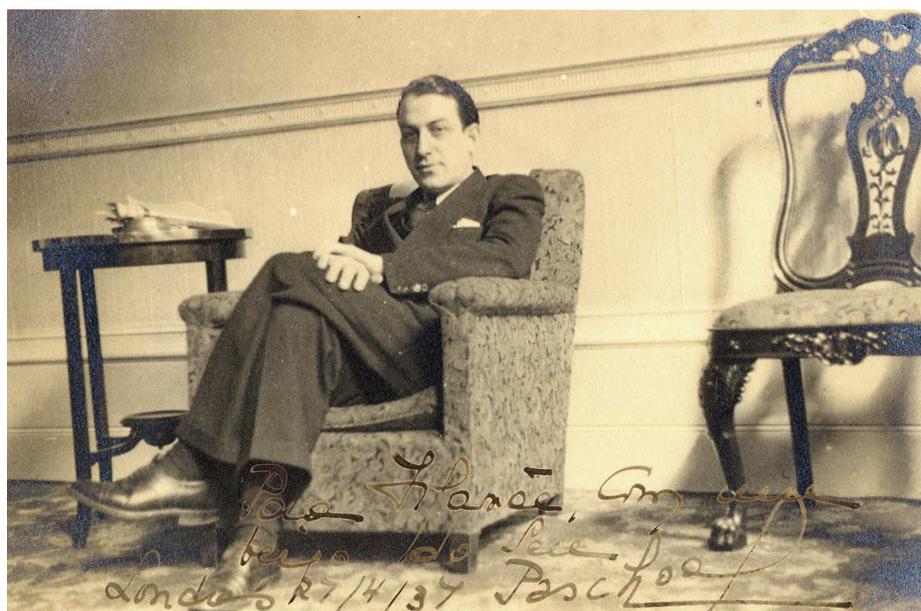
## **CADERNO DE FOTOS**



Paschoal Carlos Magno, 1930.  
 Acervo Paschoal Carlos Magno.  
 CEDOC/Funarte



Paschoal Carlos Magno. Londres, 16/11/1934.  
 “Para Meu Pai muito querido, Saudade do Paschoal”  
 Acervo Paschoal Carlos Magno. CEDOC/Funarte.

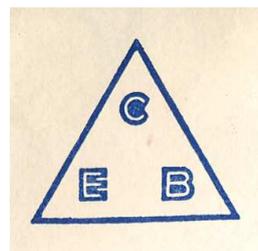


“Para Mamãe, com um beijo do seu Paschoal. Londres 27/04/1937”  
Acervo Paschoal Carlos Magno. CEDOC/Funarte.



Anna Amélia Carneiro de Mendonça, 1926.

Acervo Paschoal Carlos Magno. CEDOC/Funarte.



Logotipo da Casa do Estudante do Brasil.  
Acervo Paschoal Carlos Magno. CEDOC/Funarte.



Lygia Sarmento

Atriz Lígia Sarmento, a Anna Maria de *Pierrot*.

Acervo Paschoal  
CEDOC/Funarte.

*Diário Nacional*,  
São Paulo,  
15/01/1932.  
Carlos Magno.



Paschoal Carlos Magno lendo à 1ª atriz Otília Amorim, aos empresários e alguns artistas de "Farandula encantada" a revista que escreveu para a estréia de 16 no Theatro Republica

"Paschoal Carlos atriz Otília Amorim, alguns artistas de Encantada" a revista a estréia de 16 no República." *O Radical*, 13/12/1932.

Acervo Paschoal Carlos Magno. CEDOC/Funarte.

Magno lendo à aos empresários e "Farandula que escreveu para Teatro

2071

O teatro  
para  
famílias  
no




**THEATRO  
REPUBLICA!**

A's 8 1/4 horas e às 10 1/4 horas

**OTILIA AMORIM**

e a maior companhia até hoje apresentada  
em espectáculos por sessões, a  
preços populares!

**O BRASIL É NOSSO!**

Revista de PASCHOAL CARLOS MAGNO.  
Musica original, e coordenada de  
J. AYMBERÉ

---

AMANHÃ: 1ª vespéral, às 3 horas.  
— Sessões, às 8 1/4 e 10 1/4 horas

**O BRASIL É NOSSO!**

Preços: Poltronas, 5\$000; Frizas e  
Camarotes, 25\$000; Balcões, 4\$000;  
Galerias, 3\$000; Geraes, 2\$000.



Cartaz de *O Brasil é Nosso*.  
Publicado em retrospectiva.

*Jornal do Brasil*, 3/08/1965.  
Acervo Paschoal Carlos Magno.  
CEDOC/Funarte.

**Teatro DO ESTUDANTE  
DO BRASIL**

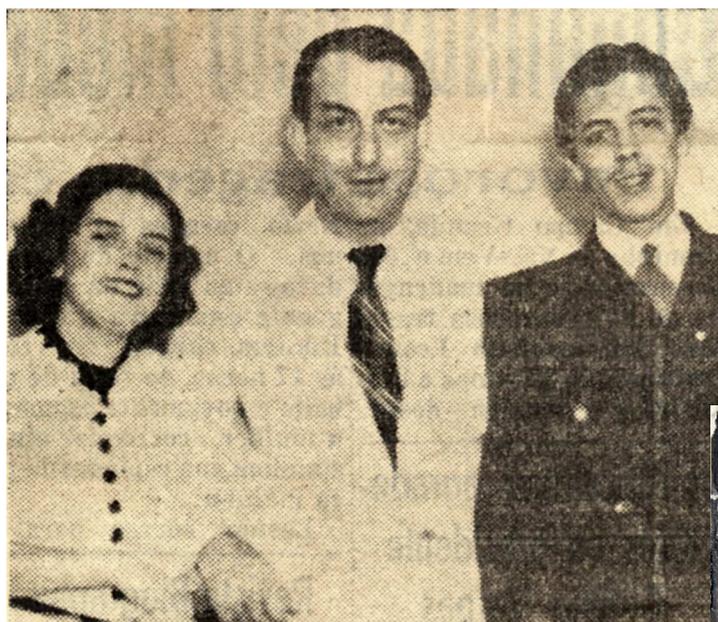


Vêm-se, na gravura, os interpretes da tragedia de Shakespeare, "Romeu e Julieta", e a distinta a... Itália Fausta, ensaiadora e diretora do Teatro Estudantil.

Elenco de *Romeu e Julieta*. Ao centro, sentada, Itália Fausta, de pé, Paschoal Carlos Magno.  
*A Noite Ilustrada*, 25/10/1938. Acervo Paschoal Carlos Magno. CEDOC/Funarte.



Atores de *Romeu e Julieta*: Sônia Oiticica, Geraldo Avellar, Paulo Porto e Mafra Filho.  
*A Noite Ilustrada*, 25/10/1938. Acervo Paschoal Carlos Magno. CEDOC/Funarte.



Sônia Oiticica, Paschoal Carlos

Magno e Paulo Porto.  
*A Nota*, 17/10/1938.  
 Acervo Paschoal Carlos Magno.  
 CEDOC/Funarte.



Itália Fausta.

*Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, s/d. p. 5.  
*Acervo Paschoal Carlos Magno*. CEDOC/Funarte.



19/11/1938.

*Acervo Paschoal Carlos Magno*.  
 CEDOC/Funarte.

Elenco de *Romeu e Julieta*. Sônia Oiticica, ao alto. Depois, Ilka e Elvira Salles da Fonseca. Geraldo Avelar, Ivette Salles da Fonseca e Paulo Porto, abaixo. Sentados, J. Batista de Alvarenga, Antônio de Pádua e Ribeiro Silva.

*Correio da Noite*,



Sônia Oiticica e Paulo Porto em *Romeu e Julieta*.  
*O Cruzeiro*, 05/11/1938, p. 30.  
Acervo da pesquisadora Maria Thereza Vargas.



Teobaldo (Athayde Ribeiro da Silva) e Benvólio (J. Batista de Alvarenga) lutam frente ao príncipe de Verona (Justiniano J. Silva). *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, s/d, p. 5.  
*Acervo Paschoal Carlos Magno*. CEDOC/Funarte.



A ama de Julieta (Ilka Salles da Fonseca)  
e Romeu (Paulo Porto).

*Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, s/d, p. 8.  
*Acervo Paschoal Carlos Magno*.  
CEDOC/Funarte.



O Boticário (José Rivera Miranda)  
entregado o veneno a Romeu.

*Boletim da Casa do Estudante do  
Brasil*, s/d, p. 8.  
*Acervo Paschoal Carlos Magno*.  
CEDOC/Funarte.



Baile dos Capuletos. Julieta (Sônia Oiticica) ao centro.  
*O Cruzeiro*, 05/11/1938, p. 30. Acervo da pesquisadora Maria Thereza Vargas.



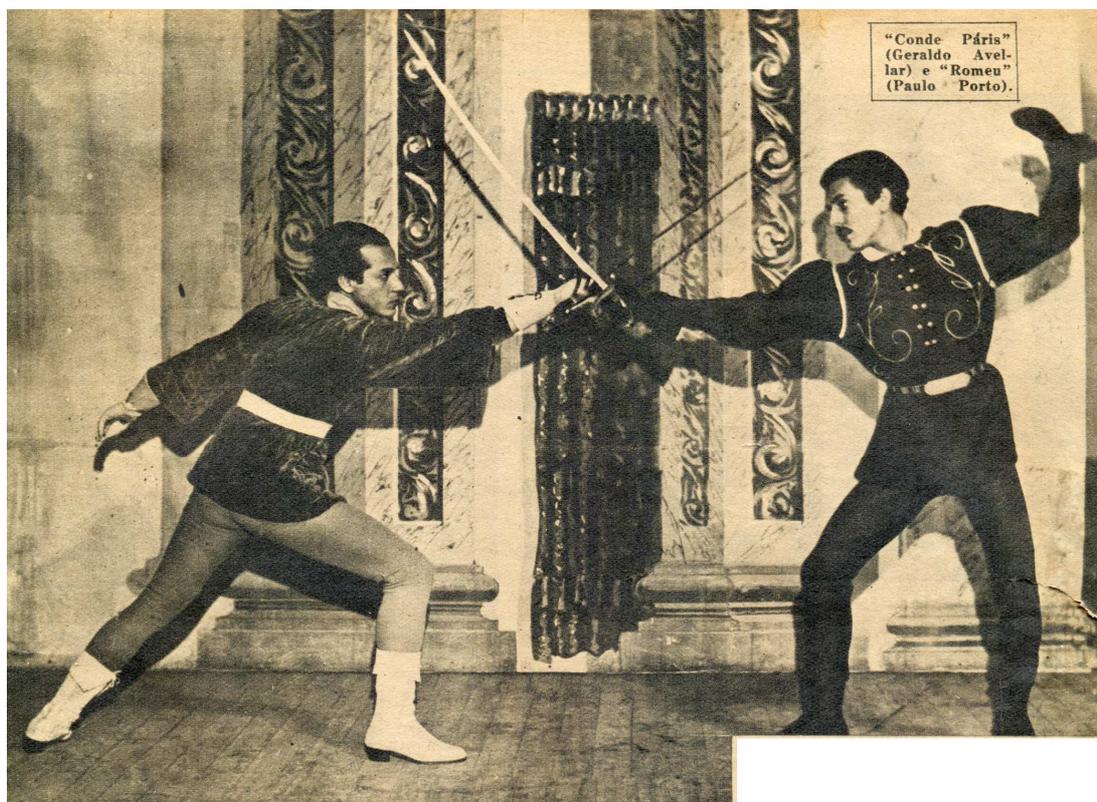
Morte de Teobaldo (Athayde Ribeiro da Silva).  
*O Cruzeiro*, 05/11/1938, p. 31. Acervo da pesquisadora Maria Thereza Vargas.



Conde Páris (Geraldo Avelar) e  
Frei Lourenço (Mafra Filho).  
*Boletim da Casa do Estudante do  
Brasil*, s/d, p. 8.  
*Acervo Paschoal Carlos Magno*



Grupo de pajens, soldados e comparsas. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, s/d, p. 6.  
*Acervo Paschoal Carlos Magno. CEDOC/Funarte.*



Conde Páris e Romeu. *A Noite Ilustrada*, 25/10/1938.  
Acervo Paschoal Carlos Magno. CEDOC/Funarte.



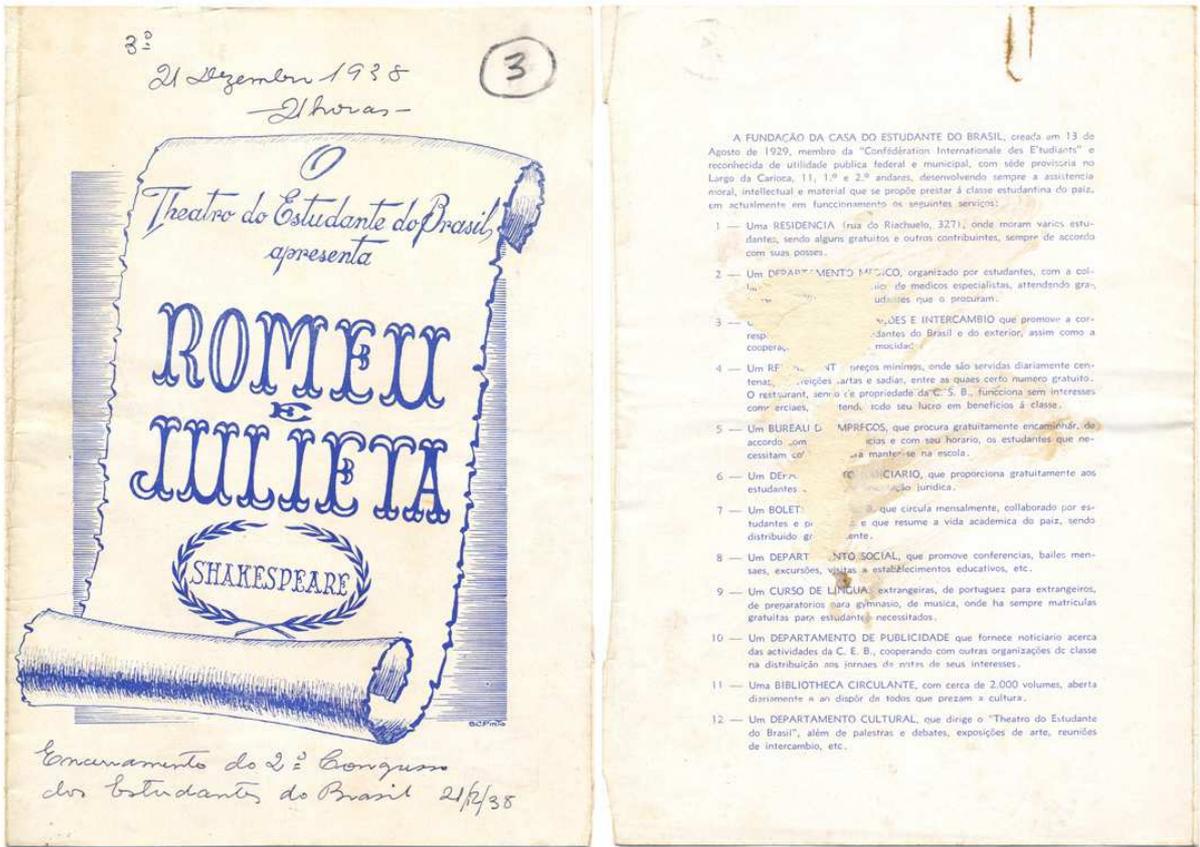
Duelo de Mercúrio (Antonio de Padua) e Teobaldo (Athayde Ribeiro da Silva)  
*O Cruzeiro*, 05/11/1938, p. 31. Acervo da pesquisadora Maria Thereza Vargas.



Romeu e Julieta.  
*Boletim da Casa do  
Estudante do Brasil, s/d.*  
*Acervo Paschoal Carlos  
Magno. CEDOC/Funarte.*



Cena do Balcão. *Romeu e Julieta. O Cruzeiro, 05/11/1938, p. 31.*  
Acervo da pesquisadora Maria Thereza Vargas



**"Romeu e Julieta"**  
SHAKESPEARE

Versão portuguesa do Dr. Domingos Ramos  
Apresentação: Dr. Abbadio Faria Rosa, director do Serviço Nacional de Theatro

**ELENCO:**  
(Por ordem de entrada em scena)

**1.º ACTO**  
Sansão, criado de Capuleto — Sandro Polloni; Gregoria, criada de Capuleto — Francisco Sette; Abrahão, criado de Montecchio — Mario Baratz; Balthazar, criado de Romeu — Carlos Mattos; Beawello, sobrinho de Montecchio e amigo de Romeu — J. Baptista de Alvarenga; Tebaldo, sobrinho da senhora Capuleto — Athayde Ribeiro da Silva; Pagem de Tebaldo — Francisco Sempato; Capuleto — Victorio Capparelli; Sra. Capuleto Ika Salles da Fonseca; 2.º Capuleto — José Amaral; Montecchio — Paulo Baptista Pereira; Sra. Montecchio — Ivette Salles da Fonseca; Della Scala, Príncipe de Verona — Justino J. Silva; Romeu, filho de Montecchio — Paulo Ventania Porto; Conde Paris, jovem fidalgo, parente do Príncipe — Corado Avellar; Pagem de Paris — Francisco Maia; Pedro — Milton Gaspar; Ama de Julieta — Elvira Salles da Fonseca; Mercutio, parente do Príncipe e amigo de Romeu — Antonio de Padua; Pagem de Mercutio — José Calheiros Bonfimi; Um fidalgo — Nicolas Avellar.

**2.º ACTO**  
Frei Lourenço, franciscano — Maíra Filho.

**4.º ACTO**  
Boticario — José Rivera Miranda; Segundo guarda — Cahue Filho. . . .  
Mascarados, Veronezes, Guardas, etc.

A acção passa-se em Verona. No 4.º acto, um momento, em Mantua.

**Produção: PASCHOAL CARLOS MAGNO**  
Direção scenica: ITALIA FAUSTA

Massas: Alumnas das Escolas Secundarias e Superiores.

Musica F. Chialfelli	Desenhos Tilde Conti	Egrima Paulo Salvaterra	Cabelleiras Assis
-------------------------	-------------------------	----------------------------	----------------------

**Balados**  
Maria Olenewa e Corpo de Balados do Municipal

**Cartazes de propaganda**  
Sylvio Cerqueira — Percy Deane — José Moraes — Sandro Polloni — José Amaral

**MUSICA**

**1.º ACTO**  
Concerto em lá menor — Vivaldi (Para instrumentos de arco)  
Sarabanda — C. Saint-Saens  
Serenata — A. Nopomuceno.

**2.º ACTO**  
Sonnet d'une Vierge — Massenet.  
Largo (orgão) — Haendel.

**3.º ACTO**  
Aria à l'antica (Pretudio) — F. Chialfelli.

**4.º ACTO**  
Visão Celeste — F. Braga.  
Marcha fúnebre — Beethoven.

**BAILADOS**

**1.º Acto — Quinto quadro**

- 1 - Sarabanda (musica de Saint-Saens) Clara Bell — Elia Carraro — Edith Vasconcellos — Antonia Bernardes — Anitta Miranda — Isaura Seramota — Jocilina Leal — Noemia Mattos — Waldemar Rodrigues — Edgard Sant'Anna — Americo Pereira — Jorge Liveri — Carlos Leite — Lourival Leal — Manoel Monteiro — Walter Simmons.
- 2 - Serenata Medieval (musica de A. Nopomuceno) Branca Brasil — Dina Pavone — Leda Yarusi — Salme Kenk — Helga Murik — Clara Antunes — Italia Azevedo — Mary Binder — Diana Azevedo — Gertrudes Assan — Marilia Neri — Helena Pavone.
- 3 - SOLISTAS: MADELINE ROSAY. 3 - Reprise de Sarabanda pelo Corpo de Baile, Yucco Lindberg e Sonia Oiticica

O vestido de Julieta, do 1.º acto, foi desenhado e confeccionado pelo Srna. Edgard Sant'Anna.

Os outros vestidos de Julieta foram gentilmente executados pela "Pelleteria Siberia" — Gonçalves Dias, 51.

Os trajes da Senhora Capuleto — concebidos pela Casa Susena — Rio Branco.

Chapéu de Paris, gentilmente oferecido pela "Casa Julieta" — P. Tirzentes, 29.

Malhás da "Milharia Ondina" — Zamenhoff, 15.

Polltrona que pertenceu ao Príncipe Muricico de Nassau, gentilmente cedida por Luis de Gongora, antiquario — Rua Honorio de Lamós, 40

Os moveis do quarto de Julieta pertencem ás senhoras Marcos de Mendinça e Viuva Queiroz Junior.

O grande tocheiro de carvalho do mesmo é de propriedade de Paschoal Carlos Magno.

A banqueta foi gentilmente cedida por Medina & Cia. — "A Razoavel" — Rua Chile, 25 — Loja.

Lustros de ferro e punhas florentinas gentilmente cedidos por Raphael Paçol & Cia. Ltd. — Avenida Rio Branco, 183.

Electrola gentilmente cedida pela Casa Italo-Brasil — Rua Buenos Aires.

A Casa do Estudante do Brasil agradece a colaboração da Senhora Gabriella Besanzoni Lage, vestindo as massas e ajudando a parte scenographica do espectáculo.

Programa da peça *Romeu e Julieta* do Teatro do Estudante do Brasil. Na capa do programa há anotações de autoria não identificada. (No alto da página: "21 de dezembro de 1938 – 21 horas. Abaixo do título da peça: Encerramento do 2º Congresso dos Estudantes do Brasil 21/12/38). O nome da atriz Sônia Oiticica não aparece no programa. *Acervo Paschoal Carlos Magno. CEDOC/Funarte.*

## ANEXO 1

### Baú do Paschoal

Transcrição de documentos do *Arquivo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte. Tais documentos foram referências importantes na elaboração desta dissertação. A apresentação destas fontes primárias segue a ordem cronológica dos próprios documentos.

- **Correspondência enviada pelo ator Paulo Gracindo. Documento datilografado e manuscrito.**

Maceió 17 de julho de 1929

AVE CESAR!

Veni, vide, vincit, venceste, venceste o coração dos moços que te amam, venceste o coração dos velhos que choram de emoção á “clarinada” lírica de tua voz! Venceste ó pioneiro impávido! Falaste a alma de muita gente, resolveste o coração da mocidade, tornaste-o “bom como água”. Eu que sinto com essa mocidade, eu que aspiro o mesmo ideal que ela aspira, eu te agradeço Paschoal porque me tornaste bom! Eu agradeço por ter-me feito recordar com carícia na voz e lágrimas nos olhos, um ente querido que trilhava comigo a estrada da vida e tomou o atalho que o levou ao precipício da morte! [...] Paschoal, vieste pelo caminho encantado dos mares, sob a Via Láctea misteriosa dos nossos anseios, desfraldar numa palpitação de glória nas terras soalheiras do nordeste, tua bandeira augusta e invencível – a nobre bandeira da Fraternidade! – Traçaste com a tua inteligência sublime as páginas de luz e ouro da história da humanidade – a epopéia do patriotismo.

Patriotismo, chama azul, centelha sagrada, clarão, relâmpago, febre que no momento derradeiro e desesperado das agonias tremendas, na hora suprema das emoções imponderáveis, brilha rápido e decisivo, fulge com o esplendor do aço polido, perpassa em vibrações luminosas nos olhos úmidos, na pupila dilatada da raça! Eterno sonho feito monumento, culminância do gênio latino. És a vida das almas, és a alma da pátria, és o ideal que nunca feneceu e eternamente vive dentro do peito brasileiro! Paschoal é o embaixador da cruzada sacrossanta do patriotismo!

És o embaixador da inteligência e da bondade!

AVE CESAR!

Pelopidas Gracindo!

Maceió – 17-07-929\*

Paschoal –

Com uma admiração profunda pelo teu talento expressei aqui os sentimentos mui sinceros da minha alma moça e entusiasta. Tu és “um monstro de inteligência com um coração de um anjo” há de perdoar a pobreza de estilo. Os fracos de cultura e os pobres de espírito merecem perdão!

Perdão, pois para mim  
o teu sempre teu  
admirador afeiçoado

Pelopidas -

\* - A partir deste trecho a carta segue manuscrita.

- **MAGNO, Paschoal Carlos. “Palavras aos moços”.**  
**Texto publicado em diversos jornais de todo o país.**  
**Período: julho a outubro de 1932.**

Um homem de vinte anos que não acreditar em suas próprias energias, que não tiver consciência da sua força, que não for um profissional do entusiasmo, é um cadáver de si mesmo.

Todo moço deve trabalhar pela realidade de seus sonhos. Com heroísmo. Com exaltação. Com febre. Consciente da vitória. Aquele que recuar ou transigir, deve preferir o suicídio a assistir a falência ou a derrota da sua personalidade.

Não se pode compreender um moço sem ambição de mais alto e de melhor. Essa ambição deve ser a sua vontade.

A um moço alegrará sempre ser combatido a merecer a piedade alheia, pois a piedade só é a estilização do desprezo.

Onde houver mocidade operosa, entusiástica, sincera, haverá luz. E como não há luz sem sombra, haverá também sombra, coaxar dos sapos e apedrejamento. Enfim, a necessária moldura de sombra para o fausto da luz. E as pedras nenhum efeito terão desde que se lembre que os apedrejadores são homens que vivem curvados, dia a dia, para colher pedras. E o destino da mocidade é como o destino das palmeiras: de pé, para o alto, para o céu!”

Fonte: “Palavras aos Moços”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4/10/ 1932.

- **Correspondência enviada por Afranio de Mello Franco.  
Documento manuscrito.**

Rio, 9-2-1934

Prezado Amigo Senhor Paschoal Carlos Magno,

Afetuosos cumprimentos, com os melhores votos, ainda oportunos, de Ano Bom.

Recebi sua carta última e muito lhe agradeço a expressão de sua simpatia, manifestada no momento em que renuncio ao posto, que vinha exercendo desde a vitória da Revolução.

A minha ausência do Itamaraty não poderá acarretar inconveniente algum à carreira, que o senhor inicia. A reforma introduzida por mim nos serviços do Ministério suprime a praga do favoritismo e abre horizontes ao verdadeiro mérito. Quando cessarem os motivos de emergência, que ainda obstam a sua integral execução, o posto oficial – cônsul de 3ª classe – será provindo por concurso. E desse modo, quando lhe não fosse concedida agora a nomeação pela preferência dada aos auxiliares de consulado, - o senhor a conquistaria mais tarde pelo concurso.

O certo é que não está o senhor perdendo tempo, mas sim adquirindo títulos à promoção.

Fazendo votos por sua felicidade, subscrevo-no como amigo e patrício.

Afranio de Mello Franco

- **Correspondência de Renato Viana para Paschoal Carlos Magno. Documento manuscrito.**

Rio, 31 de março de 1934

Meu querido Paschoal.

Nunca mais tive notícias tuas. É verdade que estou em grave falta de amigo, não tendo comparecido ao teu embarque, nem te escrito até hoje, apesar de haver recebido o teu amabilíssimo cartão de despedida.

Entretanto, tu não ignoras o meu drama, a minha vida. Desde que partiste, há nove meses, somente agora tenho um pouco de sossego. Além daquela velha luta que tu bem conheces estive bastante doente. Imagina, pois, o resto.

Mas, agora, sossego. Estou restabelecido e funcionário público... Como vês, acabo de atingir o ideal de todo o escritor, de todo o artista brasileiro... Sou professor da Escola Dramática e dou-me por feliz; poderiam ter-me designado para alguma escola de veterinária – e seria pior.

Enfim, meu caro Paschoal: já não corro perigo de morrer de fome – e isso basta às minhas ambições deste século de Hobbes. De resto, a administração pública, isto é, o dr. Anísio Teixeira, diretor geral da instituição está com as melhores disposições para com a nossa velha e inócua Escola Dramática e pretende dar-lhe, oportunamente, a eficiência que ela precisa ter para atingir a sua finalidade.

Esperamos, pois, a obra prodigiosa do prodigioso tempo, como diria o velho e passadista D'Annunzio.

E tu? Feliz, de certo. Com o teu espírito e os teus ideais, essa viagem foi um tóxico divino, que te fortificará as raízes do pensamento e do coração para a grande obra que realizarás amanhã, dando um pouco de sombra e água a este calcinante deserto sem oasis. – Quanto será que te abraçaremos, nós, os teus sinceros amigos?

Isto aqui, não muda. O teatro continua vitorioso no largo do Rocio e a luta, este ano, se anuncia entre os celebres Jardel Jercolis e Manoel Pinto. A grande obra de estréia da “temporada de turismo” (!) é da autoria do Freire Junior e se intitulou “Foi seu Cabral”, refrão de uma estúpida canção carnavalesca que foi o delírio do ano...

Preciso dizer-te mais para que te diga tudo?

Adeus, Paschoal. Estuda, medita, observa – e volta.

Elita, Rui e Antonieta mandam-te muitas lembranças. O Manoel está em S. Paulo.

Um abraço forte do teu velho  
Renato

- **Carta de Paschoal enviada à família Carlos Magno  
Documento manuscrito.**

Manchester, 10/09/1934

Disseram-me – foi o Cônsul Geral de Liverpool que me contou – de que o Renato Vianna conseguiu uma verba anual de 250:000H para seu teatro escola e mais licença para viajar, sem ônus, nos mares e estradas da União com sua companhia. O Renato é compadre de Antonio Carlos... e tem-me escrito muito com a amizade se sempre, desde que aqui vim. Quem sabe se o Renato poderia conseguir ao Antonio Carlos e do Getúlio para eu ser nomeado Cônsul de 3ª Classe? Fale com o Renato a respeito; mostre-lhe mesmo este recado. O Renato é inteligentíssimo e saberá ser um advogado admirável no direito que pleiteio. Beijos. P.

- **Carta enviada por Paschoal Carlos Magno a Nicolau Carlos Magno.  
Documento datilografado, com incursões laterais manuscritas.**

Londres, 06/05/35.

Meu papai muito amigo,

Esta carta é para pedir a Você um favor danado.

No dia 23 de Julho próximo completarei dois anos no estrangeiro, como auxiliar contratado. A lei diz que o lugar de Cônsul de 3a. classe pode ser obtido, havendo vaga, pelos auxiliares de carreira ou pelos auxiliares contratados. Entre estes já foram nomeados, se me não falha a memória, o Raul Bopp e o Tabajara de Oliveira. Se um auxiliar contratado é nomeado antes de dois anos no estrangeiro receberá no estágio do Itamaraty somente 900\$000 mensais. Com um estágio de dois anos receberá a miséria de 1:500\$000. Eu faço questão de me candidatar a uma vaga de Cônsul de 3a. Classe. Isso me fará o Governo me chamar ao Rio, onde ficarei no Itamaraty dois anos para sair de novo por este mundo de Deus Nosso Senhor que, desgraçadamente, não é o dos meus sonhos....

Eu preciso mais do que nunca de você, meu velho. Porque, na verdade, eu sempre contei com uma multidão de amigos. Mas, de longe, eu conto com o amigo maior, você, que é o tipo furão, do impertinente, do que ninguém pode recusar coisa alguma. Combinado? Mostre esta

carta a minha madrinha e irmã pelo coração, a Dulce Drummond. Procure V. mesmo, e depois de conversa demorada com ela, o meu amigo Dr. Afranio de Mello Franco. Peça ao Cônsul Geral Sebastião Sampaio, que é o atual Chefe de Gabinete da Presidência da República, uma entrevista. Vá a ele e converse a meu respeito. Quando ele esteve aqui em Londres, como meu Chefe, na Missão Financeira, ele me dizia constantemente que o meu lugar não era estar aqui em Londres, que eu deveria voltar para o Rio e sair Cônsul de 2a. ou Secretário de Legação. Palavras. Disse-me que ia se interessar pela minha volta imediata. Cumprirá com as promessas? Peça ao Paulo de Magalhães, do Banco do Brasil, que se tornou muito meu amigo, que apresente Você ao Sebastião Sampaio e que ele intervenha também no assunto, conforme me prometeu no momento que embarcava. O Cônsul Geral Sebastião Sampaio é o Chefe do Gabinete da Presidência... e portanto é do prestígio máximo atual. Vá a ele e fala de mim o elogio que desejar: embora ele me tenha dito que o meu nome lhe era muito familiar e que sempre me tivera como uma das mais brilhantes inteligências do Brasil atual... (Quá.. quá.. quá..) Peça ao Capitão Carlos de Carvalho Rego e a Maisa, meus amigos do peito, que sugestionem com todas as forças do espiritismo da amizade Sua Excelência o Senhor Ministro Macedo Soares para que me nomeie Cônsul de 3a. Classe. O Carlos é, se já não saiu, oficial de ordens de Sua Excelência... e pode, querendo, diariamente, dar umas injeções a memória do Senhor Ministro. E o Carlos tem uma lábia tão perigos quanto a sua, Seu Nicolau Italiano de uma figa. É atualmente Secretário particular de Sua Excelência o Senhor Presidente do Senado, o Dr. Antonio Carlos, o Romeu de Carvalho Bastos. Ele sempre se mostrou meu amigo. E mesmo se a memória do Romeu não for muito frágil ele me deve aquele famoso manifesto pelos intelectuais jovens, com a Rosalina Coelho Lisbôa, à frente, de protesto à prisão que ele ia sofrer por crime de imprensa. Esse bem, como tantos outros que fiz, não lembraria nunca, se não fosse esta hora apertada de querer voltar ao Brasil. O Romeu, parece-me, tem quase o dever moral de solicitar ao Presidente Antonio Carlos a intervenção dele junto ao Presidente Getúlio Vargas para minha nomeação ao lugar de Cônsul de 3a. Classe. Há também o meu amigo Intendente Dr. Jansen Muller, que é da força junto do Doutor Pedro Ernesto. Este é maioral na política nacional. O Dr. Jansen sabe o muito que nós lhe queremos. E o muito que quero a ele. O Dr. Jansen também pode entrar no samba da minha nomeação para Cônsul de 3a. Classe. Eu poderia lembrar uma porção de gente, que me deve favores inúmeros, hoje guindada a altos postos... Mas, acima de todos eles, confio ainda na intervenção de minha madrinha a Dulce Drummond, que V. procurará mal receber essa carta... e peça a ela conselhos antes de iniciar a sua ronda de pai e amigo, porque saudade está roendo muito. Se for necessário ir ao Getúlio Vargas, vá pessoalmente a ele. Compreendeu?

Peça uma audiência por intermédio do Pedro Ernesto, o que será fácil ao Dr. Jansen. E vá advogar minha causa levando consigo a Dulce Drummond, que V. apresentará como sobrinha, ou o Dr. Jansen, que fala bonito para burro. Pode dizer que eu tenho os direitos a ser nomeado. (Diga isto com jeito) Não falo cinco idiomas? Não sou bacharel, lamentavelmente, pela F. de Direito? Não tenho um belo nome literário? Não consegui, como escritor, antes dos 23 anos, todos os prêmios possíveis? Não sou eu, embora a minha mediocridade, um nome na geração nova do Brasil?... O Ministro Souza Costa poderá, se desejar, assim como o Cônsul Sebastião Sampaio, dizer a verdade a meu respeito como funcionário exemplar, ativo, trabalhador. O meu Cônsul Polzin, que está interessadíssimo pela minha promoção, está pronto a dar por escrito todas as informações da minha conduta exemplaríssima como funcionário.\*\* Ainda ontem dirigiu ao Ministro do Exterior uma petição pedindo que fosse contada na minha folha de serviço o tempo que servi, interruptamente, junto da Missão Financeira, frisando que ambos, Ministro da Fazenda e o Cônsul Sampaio exprimiram pessoalmente a ele todos os louvores pela minha ação como um dos secretários da turma da nota em Londres. O Cônsul Polzin diariamente me chama a atenção para “cavar” minha entré” no Itamaraty. É ele que me mandou apertar o cerco. O Dr. Mello Franco mandou uma carta ao filho, o Caio, que aqui chegou há uns quinze dias. Nessa carta pede ao Caio que me distinga como amigo... Eu fiquei muito grato a essa gentileza. E já me fiz bom camarada do Caio, que é muito inteligente. Bom, seu Nicolau do meu coração, vamos trabalhar para o seu Poeta voltar ao Rio? Eu tinha uma vontade cachorra de passar o Natal com a Mãe e Você. Quanto à viagem do Roberto nada será perturbada. Ele ainda seguirá para Holanda, Bélgica, Hamburgo, Berlim, depois Viena, Praga, Varsóvia, e Itália. Eu me apertando. Mas o presente da viagem maravilhosa ao meu irmão menor está sendo cumprida. Eu ficarei contente se você com Dulce iniciarem as demarches. Combinem juntos o assalto. Muito discretamente. Sem estardalhaço. Na surdina. Porque o pessoal do Itamaraty é muito complicado. O Pepino [irmão mais velho de Paschoal] ajuda V. como ajudante de ordens da batalha. Hoje é 6 de abril. Maio, Junho e Julho. Três meses para o assalto subterrâneo. Baionetas. Espadas. Canhões. Mostre esta carta a Dulce. Ela é o Napoleão da batalha. Eu confio em Deus, porque confio em V. meu pai, e confio no meu coração, que embora todos os desenganos, todas as amarguras e todas as misérias, ainda continua puro e alto, e batendo forte por V. pela Mãe, pelos que me amam de verdade, e porque ainda não aprendi a odiar nem a invejar ninguém, porque ainda sou e sempre até morrer o mesmo seu, muito amigo, Paschoal.

\* - Logo na primeira página desta carta, no canto esquerdo da folha, há um escrito de Paschoal que diz: “Estou doido pra estalar os seus ossos, meu velho! Vá agüentando firme!”

\*\* - Esta frase dá início à quarta página da carta de Paschoal, a última do documento. Há nesta página outro escrito lateral: “Eu me ia esquecendo do meu grande amigo o Henrique Diniz, que é íntimo do Antonio Carlos. De uma feita, por intermédio dele, arranjei coisas para um amigo músico...”

- **Carta de Paschoal destinada a um amigo.  
Documento datilografado, encontrado junto às cartas enviadas à família Carlos Magno.**

Meu muito amigo Carlinhos,

Quando vim para Londres, - você se lembra ainda da carta que lhe escrevi? – mandei-lhe dizer “espero que no ano próximo V. intervenha junto ao Ministro Macedo Soares\* para que eu seja promovido a Cônsul de 3ª Classe.” Chegou a hora de V. mostrar sua boa vontade. O portador desta é Meu Pai, que V. bem conhece, o velho mais bonito e mais inteligente do mundo. Ele e a Mãe estão com uma bruta saudade do poeta. E eu, - por que não dizer a verdade? – estou arrebetando. Dois anos de distância doem.

Minha promoção não será um ato difícil de ser realizado. A nova lei permite aos auxiliares contratados e aos de carreira a ascensão ao posto de Cônsul de 3ª Classe por dois meios: o concurso de provas e o concurso de títulos. Deixo de entrar no primeiro porque o Brasil é longe demais... Quanto ao segundo a lei não explica como a gente deve se candidatar a ele... Por isso peço sua intervenção. Sem nenhuma vaidade (perdi toda a vaidade em um ano que vivi, de revolta e renúncia em Manchester. Mas posso me envaidecer que, entre todos os auxiliares, de carreira ou contratado, poucos têm tantos títulos... Não sou bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais? Não tenho três livros publicados? Não mereci, em 1930, o Prêmio de Teatro da Academia Brasileira de Letras? Não ganhei da mesma Academia, em 1926, o Prêmio Menção Honrosa de Romance? Não consegui o prêmio de Novelas do Concurso Nacional da Revista Souza Cruz, em 1929? Não fui eu o fundador da “Casa do Estudante do Brasil”, e, em propaganda desse alto sonho da mocidade, andei de norte a sul, numa campanha que toda imprensa saudou como sendo a mais bela depois a de Bilac pelo serviço militar obrigatório? Não fui eu o fundador, ao lado de Navarro da Costa, o grande, e de meia dúzia de artistas entusiastas, da hoje poderosa Associação de Artistas Brasileiros? Não fui eu um dos fundadores e vice-presidente do Movimento Artístico Brasileiro, do Núcleo Bernadelli? Não sou membro da Associação Brasileira de Imprensa, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, da Casa dos Artistas? E patrono de grêmios de mocidade em

Manaus e Goiás? E membro correspondente de não sei quanta academia estadual, de quanta sociedade de pequenas cidades brasileiras? Não fui quem, ao lado do Ministro Muniz Barreto e de Iveta Ribeiro, ajudou a fundação, no Rio, no Piauí, de Sociedades contra a Lepra, prolongando o sonho de minha amida Adelaide Toledo Tibiriça?... Não fui o diretor de “Flamma”, o jornal dos intelectuais menores de trinta anos? Não fui, debaixo de um coro de aplausos de toda imprensa, nomeado diretor da Temporada Oficial de Comédia, em 1931, sendo quase uma criança?... Não fui quando estudante convidado oficialmente para ir a Bolívia e a Argentina, recusando, assim como em 1932, quando iria ao Japão como representante de 122 grandes associações brasileiras e aclamado pela imprensa “embaixador da mocidade brasileira”, recusando por motivos de saúde?... Posso me orgulhar que, de 1925 a 1932, no Rio e fora dele, não houve um movimento da juventude que não fosse criado por mim, ou amparo por minhas mãos, ao prestigiado pela minha pena sem valia. Tudo isso já andava esquecido na minha memória. Por que havia de lembrar os nomes de dezenas de sociedades que me fizeram seu patrono, sócio benemérito, membro correspondente? Porque lembrar, no exílio de auxiliar contratado, os nomes das maiores inteligências do Brasil que escreveram bem ou mal a meu respeito? Há dois anos que mudei. E só me lembro do que lhe mando dizer, para pleitear o direito de ser promovido “por títulos”. Além dos mesmos, não falo francês, inglês, italiano, espanhol? Como funcionário o Itamaraty tem o elogio que mereci do Ministro Souza Costa\*\* quando o servi, como seu secretário, durante o tempo da Missão Financeira em Londres. E é só o Ministro mandar indagar a meu respeito ao Cônsul de Londres, ao Embaixador Regis, ao Delegado do Tesouro. Todos sabem perfeitamente do meu valor, da minha dedicação como funcionário. Talvez o único empecoço para a minha promoção esteja que não trago nenhum nome importante de família. E isto no Brasil vale muito. Mas eu me orgulho do nome humilde do Papai, que é um dos mais honestos e dos mais claros. Pesa-me mais, por sua pureza, que a coroa do Rei Jorge...

Eu poderia escrever, sobre o assunto, diretamente ao Presidente Getúlio. Ele me conhece bem. Ele e a Senhora sempre me distinguiram muito. Ele em diferentes ocasiões me tratou como a um amigo mais jovem. E grande prova de confiança deu á minha campanha da Casa do Estudante, quando a ela mandou reverter todo o dinheiro arrecadado para o pagamento da dívida externa do Brasil. Há uma porção de gente a quem poderia escrever. Amigos de grandes prestígios, hoje guindados a alturas. Jovens que subiram fazendo da boa vontade um degrau. Velhos que aproveitaram o meu entusiasmo para conseguir aplausos dos moços que me acompanhavam... Mas isso dá um trabalho enorme. Conto com você. Fale abertamente ao Ministro Macedo Soares. Diga-lhe que sou pobre. Com vontade de vencer. E se ele me ajudar

agora, pode estar certo que, depois da vitória do Chaco, será um gesto a mais, a ser lembrado no futuro, dos muitos de sua administração no Itamaraty. Recomende-me a Maisa. Escreva-me para dizer que não o incomodei com esta. Um abraço para Carlos Alberto. E para você o velho bem querer do seu

Julho, 13, 1935

\* - Ministro das Relações Exteriores.

\*\* - Ministro da Fazenda.

- **Carta de Paschoal Carlos Magno para sua irmã Orlanda.  
Documento datilografado.**

Londres, 02/10/1935.

Minha querida Landinha,

Há um ano, na data de hoje, chegava-me o telegrama que me libertava do jugo de Manchester. E minha alegria se uniu a data de seu aniversário, por mim dificilmente esquecida. Esta manhã, embora a crise financeira em que me vejo, mandei-lhe um telegrama. Recebeu-o, não? Ando ultimamente ansiando por uma resolução definitiva a respeito de minha peça representada nesta capital do mundo. Se isto realizar, como espero, estarei rico, famoso.... e livre de ser obrigado a viver no meio desses macacos daí. Você não pode calcular como me apavora a ideia de tornar a viver no meio desses botocudos, ouvindo-lhes a mediocridade, escutando-lhes as pilhérias, fazendo parte desses grupinhos de avenidas e cafés que não tendo nenhum alto objetivo na vida, e gastam-na a caluniar os outros. Já está traduzido pela metade meu romance “Little Peter”. Meu grande amigo Ian Kenyon, escritor jovem e brilhante, vai botar o inglês em estilo. Quero ver se antes de Dezembro consigo para publicar o mesmo as boas graças de um editor aqui. Tudo isso estou fazendo com o desejo de poder ganhar a vida com a minha pena e com os meu dotes de cérebro, sem precisar voltar para o Brasil como Cônsul de não sei que classe... Fico extremamente comovido com todo o trabalho feito por você, pelo pai, pelo Robertinho, pela Dulce, pelo Carvalho Rego, por todos os que querem bem para minha promoção. Não lhes digo “Basta” porque acho isso muito natural... E afinal de contas se a minha peça falhar (o que acho muito difícil) apego-me até outra oportunidade a esse lugarzinho de Cônsul de um país que ninguém não conhece. Há um ano que me encontro

em Londres. É como se tivesse chegado ontem de Manchester ou do Brasil. Tenho ainda na memória, muito vivas, saudades velhas. E lembro vocês todos com carinho que não decresce. Quando sonho vencer aqui com a minha inteligência – ah, Deus há de ajudar! – faço-o por dois motivos, moral e materialmente. Porque, ao lado da glória e da fama, penso nas vantagens de ter uma linda conta corrente no banco mais próximo. E acabaria de vez com esta ginástica de esticar libras, de fazer acrobacias em trapézios monetários. Dois anos de estrangeiro me ensinaram uma porção de malabarismos com os bolsos..... Orlanda, no dia do seu aniversário, desejo-lhe uma porção de coisas boas. De que seja feliz, de que seja sempre de vida florida. E isso é o mesmo que desejar a mim próprio felicidade e paz, porque é meu sonho trazer você para minha companhia, vença eu como escritor neste canto do mundo ou vença na vida como cônsul ou outra coisa parecida. Meti-me na cabeça de escrever numa língua onde o talento é pago, e não é como nesse país de negros, botocudos, imbecis e cretinos... E quando eu boto uma coisa na cabeça, de verdade, eu a realizo, queira ou não o vento do destino. Eu mesmo escrevi um dia “há os que fazem o destino com suas próprias mãos...” Tudo isso que lhe ando a dizer não comente com ninguém. Eu tenho medo de falhar. E não quero a piedade alheia, que é uma forma elegante de desprezo. Prefiro ser esquecido, que é a morte em vida, a ser olhado com piedade.... Segunda feira fui levar vinte discos brasileiros ao meu empresário. Gostou de algumas marchas. Achou-as excitantes e coloridas. Insistiu que eu jantasse com ele a filha. Grovenor House. O lugar de mais luxo para jantar... Pergunte ao Roberto...Tenho certeza que este sujeito que gasta, segundo os meu cálculos, perto de quarenta libras diariamente, não está me iludindo. Porque, na verdade, se ele não estivesse interessado na minha peça, não me dispensaria tantas atenções, oferecendo-me almoços e jantares, apresentando-me ao pessoal da nota daqui, insistindo pelos detalhes da banda e da bailarina brasileiras. Ainda segunda feira á noite ele me dizia “Tudo isto está resolvido. Falta-me saber a questão da música e da dança...” Olhe que eu tenho vivido horas de uma ansiedade extrema, quase louca. Parece até que emagreci. Uma peça em Londres quer dizer o mundo. Então esta manhã quando abri o jornal e li que a peça “Tovaritch”, de autor francês, ora aqui representada com um sucesso maluco, vai dar ao autor de direitos autorais para ser produzida nos cinemas QUINZE MIL LIBRAS. Calcule se minha peça for o sucesso como eu espero... Ih, eu enlouqueço... Representar uma peça em Londres, viver oito meses aqui, quatro no Rio. Ter uma casa aqui, outra em Copacabana. Dividir o meu tempo pelo mundo. Chegar em toda parte como um camelot do Brasil no mundo... Mas não ser obrigado a viver no Brasil dos mexericos, das infâmias, das intrigas baixas, dessa mentalidade que é uma mistura de negro, de português degredado e de branco-última-classe imigrado..... Eu espero. A

esperança é o dom que Deus deu ao homem para suportar o mundo. Demais, se minha peça “Where life is glorious” não for possível a montagem (é doidice de luxo, com músicas, paisagens e danças brasileiras, difíceis de serem arranjadas aqui) eu não desisto. Traduzo ou faço outra, já que tenho a boa vontade de Sir Brooks ao meu lado para garantir a montagem de uma peça que seja nova e fresca. Eu mesmo estou deslumbrado com a minha estrela. Vale a pena não se invejar de ninguém, não se desejar mal a ninguém e ter a mão direita cansada de fazer o bem sem que a esquerda o saiba..... Tenho a impressão de que o bem feito sem consciência é uma luz invisível nos enrolando como uma áurea. Não concorda? Se não fosse assim eu não explicaria a situação em que me encontro com uma peça nas mãos de um empresário de nota, quando isto é impossível para os próprios ingleses e sobretudo totalmente impossível para os estrangeiros..... ainda mais quando esses estrangeiros não são amparados pelo Embaixador. Tudo tem sido obra da minha áurea... Embaixador não entra no samba. E o Cônsul só veio a saber da história, ficando extremamente alegre, há uma semana atrás. Peça por mim aos seus santos e aos seus guias. Eu tenho fé nos meus passos. E não me esqueço da emoção íntima que senti numa manhã ao entrar na Igreja da Senhora da Annunziata em Florença. Quero voltar a Florença especialmente para encher o altar dessa Santa milagrosa com todas as flores que encontrar na cidade. Bom, Dona Orlanda, esta carta ficou um testamento enorme. Muitas felicidades. Muita alegria. Espero que quando esta carta chegar aí já eu tenha sido promovido a Cônsul de não sei que Classe.... ou, então, que a minha peça já esteja definitivamente resolvida (Se for montada, subira á cena em fins de Dezembro....) Se isso se resolver, o telégrafo vai tremer.. e o Nicolau [pai de Paschoal] vai morrer de emoção, sendo capaz até de fechar a alfaiataria por uma semana de férias. Beijos. E até breve, minha boa irmã,

Beijos para a Mãe e para o Pai

Seu,

Paschoal.

- **Correspondência enviada por Renato Viana a Paschoal Carlos Magno.  
Documento manuscrito**

Meu caro Paschoal.

Coincidi uma dolorosa para eu te escrever: a morte de teu velho querido, que eu já soube depois, com o convite para a missa que fui presente.

De maneira que esta carta, que eu vinha imaginando exuberante de confidências e alegrias pala comunicação, de há tanto interrompida, dos nossos dois espíritos, tem que resultar discreta e solene em presença da morte que eu tanto senti e que há de ter repercutido intensamente no teu afeto de filho amantíssimo, nessa tua sensibilidade requintada e hoje mais do que nunca depurada nas reações nostálgicas do exílio.

Mas, meu caro Paschoal, a vida é isso mesmo e nada mais. Sonho, nuvem, devaneio ou pesadelo breve. A razão eterna é a do velho Sócrates, que passou a vida aprendendo a morrer...

Nada obstante, na brutalidade humana da morte há todas as seduções, todos os encantos do indecifrável mistério do nosso próprio ser, a chave mágica de todos os segredos que nós, os artistas, andamos a existência inteira procurando, no rastro enganador e vão de uma expressão inatingível.

O velho Nicolau – parece que estou a vê-lo – era uma alma boa, serena e pura. E se os mortos vivem, ele decerto está contente da grande e generosa tarefa que terminou, depois de um labor incessante e profícuo, realizando obra digna de um plano divino: pai bom e honrado. E ainda por onde andar o mundo, que só encontrará o verdadeiro destino quando orientado por aspirações morais, ideias superiores de justiça ou beleza.\* Pois, com essa morte, que não significou um acabamento. Morrem as sobras, aqueles que nunca iluminaram, que nunca foram vida; rica, a luz é perpétua e invisível por si mesma – e há de ser luz puríssima a morte dos justos. Teu velho está brilhando nalgum astro sublime e brilhará na tua própria consciência, nas fagulhas do teu gênio, inspirando a tua vida e ardendo nos teus sonhos de amor e de glória.

Escreva-me depressa, dando-me notícias tuas e dos teus planos de pensamento e ação. Quero saber que não te magoaste com o meu silêncio (Eu continuo sendo o “homem silencioso”...) e que nunca duvidaste da sinceridade dos meus sentimentos para contigo e em face da vida.

O Teatro-Escola está em férias, enquanto restauro grandes energias perdidas e restabeleço os planos de “ofensiva” para 1937. Com esta carta envio o folheto do Parecer. É a resposta do próprio Governo à ignominiosa campanha dos nulos e dos tartufos. Tenho grande satisfação em que lerás esse documento, que fiz empenho em imprimir para os amigos como tu. Fozes parte destacada do pequenino grupo daqueles a quem me dirijo na explicação do prefácio. Mas isso é simples preâmbulo. O escândalo virá depois, virá breve: o livro que estou escrevendo. Esse sim, é um documento que ficará, exemplo e vergonha de uma época.

Da outra feita, conversaremos mais à vontade. Está carta não comporta meus devaneios pessoais – e não devo falar de mim, mas de ti, a quem se dirige o meu sincero carinho e todo o reconforto de um coração que não te esquece. Iris! Nada de abatimento, meu grande Artista! O velho Nicolau está espiando lá do remanso divino onde descansa. Ele quer ver o que fazes e ser feliz com as tuas glórias. Para adiante, pois – e trabalhar!

Dá-me notícias pormenorizadas da tua vida. Elita, Antonieta, Rui e Manoel mandam-te abraços comovidos.

Teu velho amigo,

Renato Vianna

Rio, 09 de novembro de 1936

Rua Machado de Assis, 5

Flamengo.

\* - Palavra ilegível.

- **Carta enviada por Edson Motta a Paschoal Carlos Magno. Documento manuscrito. Papel timbrado do Núcleo Bernardelli.**

Rio de Janeiro, 3 – 1 – 34

Caríssimo Paschoal

Abraços meus

Recebi, já há muito tempo, o teu muito amável cartão.

Soube aqui que estas fazendo aí, entre os britânicos, um sucesso imenso, que aliás, eu não estranho, já sei bem quem és, sou daqueles que nunca duvidaram das tuas capacidade e inteligência.

Eu e os companheiros do “Núcleo” continuamos trabalhando, mesmo contra a vontade do nosso infecto ambiente.

No próximo dia 10 inauguraremos o “3º salão do Núcleo”, com uma concorrência de pasmar, entre os mestres concorrem: Visconti, Parreiras, Bernardelli, Cavalleiro e enfim, toda a mestralhada...

É uma vitória nossa. Onde há esforços e boa vontade, haverá, ainda que tarde, justiça. Eu, particularmente, tenho feito pouca coisa, tenho estudado uma série e coisas, isto para não me

preocupar muito com as coisas de artistas e encher o crânio com coisas mais úteis, parece-me, não sei se de fato o são.

O nosso maldito ambiente é o mesmo, aqui no nosso pobre Brasil e tudo pobre, menos em espíritos maldosos. Uns falam dos outros, alguns inimigos teus estão se convertendo, á ausência tem estar[sic] grande prosperidade...

Paschoal os moços daqui, do Núcleo te enviam recomendações.

O Rubens, o Rescalor e Candida te abraçam, e eu envio-te um \* deles.

sempre teu

Edson

\* - Palavra ilegível.

- **Correspondência remetida pelo Club Universitário do Rio de Janeiro a Paschoal Carlos Magno.  
Documento datilografado.**

Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1937

Exmo. Sr. Dr. Paschoal Carlos Magno.

Saudações Universitárias.

Paschoal:

Para você, o ofício perde o frio estilo burocrático e humaniza-se, na forma amiga de carta íntima e agradecida.

Venho-lhe como Presidente do C.U.R.J., agradecer a sua conferência sobre o “Teatro na Inglaterra”, realizada na tarde de 10 do corrente, com tanto sucesso. O requinte de mundanismo, a funda impressão do mundo teatral e literário, a presença de todo um mundo honroso para o nosso Club, tudo fez que a nossa sessão daquela tarde, resultasse num grande dia do Club.

Em nosso livro de autógrafos, você se declara “um colega mais velho”. Naturalmente que aquele moço dinâmico e audacioso, responsável pela fundação e pela vitalidade da Casa do Estudante, não podia ter-se acovardado no melancólico padrão dos jovens diplomatas que posam de exilados elegantes: haveria de continuar colaborando com as forças vivas e construtivas das novas gerações, haveria de atender ao nosso convite, com o redobrado calor com que tanto nos beneficiou.

Receba as nossas saudações universitárias.

Silvio Malaguati Silva - presidente

• **“Relembrando o código do estudante”. Texto sem autoria.**

I – O estudante brasileiro sabe que só se distingue do meio social pelas responsabilidades oriundas da cultura que recebe e das oportunidades que tem para prestar relevantes serviços à coletividade, cabendo-lhe a iniciativa ou cooperação nos movimentos em que a sua participação seja profícua.

II – O estudante brasileiro tem por primeira obrigação o zelo pelos seus estudos e o respeito honroso que troca pela delicadeza e devotamento dos mestres e superiores.

III – O estudante brasileiro tem como lema o ideal de SERVIR.

V – O estudante brasileiro é o símbolo da COOPERAÇÃO.

VI – O estudante brasileiro compreende com tolerância os que não lhe comungam as ideias ou práticas, não transigindo, porém, com os injustos, exploradores e esfoliados, contra os quais estará sempre em defesa dos pequenos, dos oprimidos dos desamparados.

VII – O estudante brasileiro é o vanguardeiro do aperfeiçoamento da raça, da grandeza material, do progresso intelectual e do aperfeiçoamento moral do povo brasileiro.

VIII – O estudante brasileiro cultiva o nacionalismo como meio de atingir o conagraçamento universal.

IX – O estudante brasileiro é irmão dos moços que estudam e trabalham no mundo inteiro.

X – O estudante brasileiro sacrifica tudo em defesa destas afirmações.

Fonte: *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, ano II, n. 11, julho de 1937, p.4.

• **“Reunindo duas grandes realizações”. Texto de autoria não definida.**

E foi assim que se fez o teatro. Assim, muito simplesmente, com o esforço da C.E.B., o talento de Paschoal, a capacidade de Itália Fausta e, acima de tudo, a boa vontade desse grupo de heróis que formou o elenco de “Romeu e Julieta”.

Não ficou no Rio a surpresa do Teatro do Estudante. Já pertence ao Brasil. Foi um acontecimento nacional.

Os estudantes patricios estão de parabéns; alcançaram duas vitórias tão imediatas, uma á outra, que muita gente corou de espanto.

Ainda estava bem quentinho o lugar da vitória do Teatro, quando o congresso foi sentar-se nele. E não fez feio. Honrou o predecessor.

Duas faces da juventude estudiosa: uma literária e artística; e outra realista e grave. Ambas lutando pelo interesse comum. As duas de braços na luta pela cultura popular e pelos direitos esquecidos do estudante brasileiro.

No Congresso cogitou-se do teatro estudantil, também. Os Congressistas fizeram, pela voz de Monteiro do Rêgo, uma saudação ao Teatro de Estudante. E um voto de louvor foi lavrado em ata. Depois, os artistas amadores, em sinal de congratulações pela grande realização que foi o 2º Congresso Nacional, dedicaram um espetáculo do seu já famoso “Romeu e Julieta” aos congressistas. E as portas do Municipal foram abertas ao povo que chorou e tremeu com os “heróis” que estavam no palco. E os congressistas, estudantes de todo o Brasil, tiveram a oportunidade de ver – muitos, pela primeira vez – teatro de verdade.

O “Boletim” resolveu escutar as palavras dos congressistas sobre o Teatro. Palavras animadoras, como verão. Ouçamos o que dizem os congressistas:

- Os sucessos obtidos pelo Teatro do Estudante são um exemplo frisante do quanto é capaz o estudante brasileiro. **Rui do Amaral** (S.Paulo)

- Francamente, não sou pelo teatro clássico. Há escritores modernos muito mais úteis e tão interessantes quanto os clássicos, a exemplo de Bernstein. Contudo, “Romeu e Julieta” serviu para revelar grandes vocações artísticas. **Damazio Franca** (Paraíba)

- O Teatro do Estudante nada deixa a desejar. Pode mesmo igualar-se a qualquer teatro de profissionais. **Odilon Viana de Araujo** (Paraíba)

- O Teatro do Estudante veio dar um golpe mortal naqueles que descreiam de nossas possibilidades teatrais. Já é uma vitória em marcha. **José Fernandes** (Bahia)

- Sou suspeito para dar opinião sobre o nosso Teatro porque faço parte dele. Assisti a “Romeu e Julieta” figurando em suas representações. Mas, apesar de ser suspeito para elogiar, vou arriscar o meu pensamento sincero: o Teatro do Estudante é bom por fora e melhor por dentro. **Milton Gaspar** (Ceará)

- Agora que o Teatro do Estudante se tornou uma realidade palpitante, é de esperar que se oriente, cada vez mais, no sentido de se popularizar as peças do teatro clássico, sem esquecer os grandes valores nacionais. **Bartholomeu Montenegro** (Alagoas)

- O Teatro do Estudante é uma prova de capacidade realizadora da juventude do Brasil. Demonstra também o quanto ela pode fazer nesse e em outros setores. **L. A. Costa Pinto** (Distrito Federal)

- O Teatro do Estudante é bom de verdade. Reune grandes valores artísticos: gente moça e realizadora. E será melhor se se[ic] interessar de fato pelas peças populares, como as de Joracy Camargo, Oduvaldo Viana e Alvaro Moreyra. **Bercelino Maia** (Departamento S. e C. da CEB)

- O Teatro do Estudante do Brasil é uma admirável realização artística: e seu pioneiro, um jovem talentoso, empreendedor e idealista – Paschoal Carlos Magno. **Antonio Franca** (Secretário Geral da UNE)

Fonte: *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, ano IV, n. 22-23, janeiro e fevereiro de 1939, p.8.

- **Carta de Paschoal Carlos Magno ao Presidente Getúlio Vargas**  
**Documento incompleto, s/d. Pelo conteúdo da carta pode-se supor que o documento foi redigido no final de 1938, ou início de 1939.**  
**A carta aparenta ser um rascunho, e foi escrita em papel timbrado do Ministério do Exterior.**  
**Documento datilografado.**

Antes já me havia dirigido ao Senhor Ministro Gustavo Capanema, conforme copia do ofício incluso. Sua excelência me mandou o seguinte telegrama. *Ora, o Ministro Capanema, se lha faltava verba ple S,N.T podia atender ao nosso pedido epla...\**

Falo a Vossa Excelência abertamente, como admirador respeitoso e amigo entusiasta. A duas pessoas devo favores no mundo: a Vossa Excelência e a meu pai. Daí Vossa Excelência perdoa-me um ar de revolta, que talvez exista nesta carta.

Vossa Excelência bem me conhece. E sabe que ha quase dois lustros me dediquei à causa da juventude. O Brasil me deve, como fundador e operário das mais sinceros, esta C.E. que é orgulho do país. O Brasil-moço todo me conhece.

Sacrifiquei a publicação de quatro romances e de seis livros de poemas inéditos, sacrifiquei a representação de cinco peças inéditas para entregar-me absoluta e totalmente à

obra do TEB. Não sei o que o é uma recepção, um jantar em casa de amigos, um cinema, gastando meu tempo do Ministério, minha casa e a do Estudante, onde ensaios, dirijo todos os serviços. Não viso nenhum lucro material.

E se o TEB tiver lucros eles reverterão para a construção, na rua do Riachuelo, em terrenos da CEB do primeiro teatro escola do Brasil, com provido de todos os requisitos modernos, com palco giratório, maquinaria pronta para qualquer e mais difícil encenação, aparelhamento elétrico do mais perfeito. Esse teatro – posso antever-lhe, como poeta, o seu destino – será qualquer coisa de grandioso na história da inteligência brasileira. Teatro-escola com platéia, ginásio, oficina, salas de aula, residência para estudantes, jardins. E tudo isso por 500 contos!

Depois da temporada do Municipal é nossa intenção representar no pátio das escolas primárias e secundárias qualquer coisa das peças do nosso repertório, tentando assim orientar a sensibilidade da geração do amanhã, ressuscitando o gosto pelos gêneros teatrais quase desaparecidos entre nós, a poesia do teatro, seja em verso, farsa ou comédia de caracteres.

Eu prometi dar ao Brasil esse presente de sensibilidade e de glória. Imitação do nosso movimento, surgem agora o de Minas Gerais, o de São Paulo e de vários cantos do Brasil. Minha correspondência, no assunto, é enorme. De cada canto do Brasil me chegam cartas de núcleos universitários, de colegiais pedindo-me orientação. No Teatro do Estudante está um grande elemento de educação. Eu apelo para Vossa Excelência, a fim de que me seja concedida a ajuda solicitada.

Caso o governo não possa atender-me, e como já assumi diante de todos os moços que estudam a obrigação de levar o TEB avante, só terei remédio, vender tudo quanto me pertence, como meus livros, móveis, quadros e hipotecar uma casa de minha irmã, que hoje veio ao meu encontro, para que se realize a temporada de 1939 e a obra continue.

É um homem de trinta anos, que o admira lealmente, que lhe escreve a presente. Eu sou e sempre fui chamado um professor do otimismo. Eu quero muito bem ao Brasil e muito também ao seu grande chefe. Não sei como usar adjetivos. Mas sei admirar honesta e lealmente Vossa excelência. Não ganho um tostão nessa aventura. E estou nela com uma fadiga incrível. Nenhum dos meus colaboradores recebe um ceutil (sic).

Presidente, merecem ou não esses moços o apoio do Governo?

Vim da Inglaterra com o projeto de realizar este movimento e mais o da cadeia dos “pequenos teatros”, criar uma escola dramática, independente de ajudas governamentais. Mas no Brasil tudo é tão difícil!..

Perdôe-me Vossa Excelência o assalto da presente. Os moços do Brasil sempre deram a V. Ex. o apoio que merece, por sua obra iluminada e patriótica. Entre esses moços estão os estudantes. Vossa excelência não deixará sem eco a voz do poeta que lhe renova os seus protestos do mais profundo respeito,

\* - Trecho da carta incompreensível.

- **Fragmentos de cartas enviadas por Anna Amélia Carneiro de Mendonça a Paschoal. Documentos manuscritos.**

- Rio de Janeiro, 27-10-1933

Paschoal.

Há muito que faço o projeto de lhe escrever mais longamente, contando as últimas novidades da CEB, mas o tempo tem sido escasso, com o trabalho que aumenta dia a dia. Aproveito umas horas vagas, (coisa rara), para pôr em dia a correspondência, antes de partir com Marcos para um passeio a Bueno Aires onde nos demoraremos uns 15 dias.

[...] O processo para a Fundação está pronto, e muito será assinado no dia 1º, ou 3º, si 1º for feriado. A assembléia foi bonita e frequentada, e o Secretário Geral [Paschoal Carlos Magno], mesmo ausente, mereceu um lindo elogio de Nascelio de Queiroz, contando da ata um voto de louvor proposto por ele á sua ação. [...] A obra que parecia um grande sonho, está se tornando uma grande realidade. Congratulemo-nos. Estou cansada da campanha, mas não quero descansar sem este último arranco. Depois, tudo irá por si mesmo. Aceite lembranças de todos aqui, das crianças, do Marcos, e da Anna Amélia.

- Rio de Janeiro, 12/02/1934

Paschoal.

[...] Como vai você de poesia? Ainda, não fez a sua canção do exílio? Mande alguma coisa para a gente apreciar. Meu livro continua por sair, sempre aquele preguiça para organizar e rever. Agora creio que sai mesmo em abril. Só 30 poemas.

De vem em quando tenho notícias dos seus. Felizmente boas, mas com saudades. Mas você tem recebido livros daqui? Poderia enviar-lhe alguns, mas creio que os autores mais sensacionais são seus amigos. A exposição do Núcleo Bernardelli esse ano esteve um sucesso verdadeiro. Salão da Escola de Belas Artes, concorrência artística dos mais afamados pincéis,

quadros lindos. Fiquei encantada. Infelizmente o Edson não estava quando lá fui. Estive recordando aquela noite de aula em que você nos levou, a mim e ao Marcos, para ver e aplaudir a iniciativa de meia dúzia de artistas pobres... Como é poderosa a arte quando anima gente moça e sincera para um ideal de verdade! Você deve sentir-se feliz de os ter ajudado.

O trabalho da CEB continua imenso. Mando-lhe os últimos comunicados. Seria interessante pôr-nos em contato com estudantes daí. Agora temos uma secretária que escreve em várias línguas, apta para ampliar esse serviço. Você deve estar mestre no inglês. Poderá fazer uma bela propaganda das coisas brasileiras aí.

Mamãe, as tias, irmãos, crianças, todos enviam lembranças. Escreva sempre, pois suas cartas nos trazem muito prazer. Um abraço do Marcos e outro da Anna Amélia.

- Rio de Janeiro, 10/1936

Paschoal.

O tempo vai passando e ainda não encontramos palavras para exprimir a você o nosso sentimento de pesar, diante do golpe sofrido por toda a sua querida família e da mágoa do seu coração de filho com a perda de tão bom e venerado pai.

Acho mesmo que não há nada a ajuntar ao grande abraço de amizade que aqui lhe enviamos, expressão sincera de uma fraternal solidariedade neste momento dolorossissimo [sic].

Seus amigos de sempre

Anna Amélia e Marcos.

- **Carta de Renato Viana a Paschoal Carlos Magno.  
Documento manuscrito. S/d.**

Paschoal,

Meu “velho” companheiro da “Caverna Mágica”

Os milionários de espírito são assim como você: pródigos em dádivas. E cada vez, quanto mais dão de si mesmo, mais opulentos de tornam.

Todo o comovido abraço  
do teu velhíssimo  
Renato Vianna

## ANEXO 2

### Medidas “favoráveis” do Governo Provisório

Transcrição de documentos localizados no Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. A composição deste conjunto de fontes primárias segue a ordem já estabelecida na sessão Anexo 1.

- **Decreto-lei pelo qual fica instituído o auxílio recebido pela CEB do Governo Federal, a partir de recursos destinados inicialmente para o pagamento da Dívida Externa Federal.**

DECRETO nº 20.559, de 23 de Outubro de 1931.

Dispõe sobre a aplicação dos valores oferecidos pelo povo, com o intuito de auxiliar o resgate da dívida externa.

O Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil:

Considerando que o louvável e patriótico entusiasmo traduzido, logo após a vitória da causa revolucionária, em Outubro de 1930, pela oferta popular de importâncias em dinheiro e objeto de valor, destinados a amortização da dívida externa do país, teria sido fatalmente sufocado pelas dificuldades oriundas da crise geral que se refletiu em cada bolsa particular, impedindo portanto a realização da finalidade colimada;

Considerando entretanto, que não consulta aos interesses do país a imobilidade do capital constituído pelas ofertas recebidas e depositadas no Banco do Brasil, sob várias rubricas, e que a sua devolução a cada um dos ofertantes acarretaria uma operação certamente impraticável;

Considerando que, no momento, a Casa do Estudante do Brasil, é a iniciativa filantrópica privada que mais de perto consulta os interesses da nacionalidade de vez que os seus fins abrangem as mais justas reivindicações da classe acadêmica, e concorrem de modo preponderante para a solução de um dos fundamentais problemas do país, cada vez mais confiante na formação das gerações vindouras;

Considerando, finalmente, que a aplicação de tais valores na criação e na manutenção de tão elevada e patriótica instituição traduzirá, da parte do Governo Provisório, o agradecimento a fez jus cada um daqueles que para ela concorreram.

Decreta:

Art. 1º - Todas as importâncias oferecidas pelo povo, logo após a vitória do movimento revolucionário de Outubro de 1930, e depositados na sede do Banco do Brasil, nesta capital, sob as rubricas:

- a) Tesouro Nacional, conta de resgate da Dívida Externa Federal;
- b) Contribuição de mil réis ouro; e
- c) Um dia de trabalho para pagamento da Dívida Externa do Brasil;

e os demais valores de diversas espécies, também no dito banco depositados, passam a pertencer, por força deste decreto, ao acervo da Casa do Estudante do Brasil, não só para auxiliar a aquisição de sua sede, como também para constituir o início dos bens patrimoniais destinados á sua manutenção.

Art. 2º - Os Ministros de Estado, a cuja disposição se acham os depósitos referidos no artigo anterior, providenciarão junto á administração do Banco do Brasil para o levantamento dos mesmos, pelo representante legal da instituição beneficiada, o qual, para esse efeito, assinará, perante o Ministro de Estado da Educação, o necessário termo de responsabilidade.

Art. 3º - A boa ou má administração do presente benefício servirá de pauta aos propósitos que os poderes públicos possam ter sobre qualquer auxílio de que a referida obra filantrópica venha a carecer.

Art. 4º - O presente decreto entrará em vigor na data de sua publicação; revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, em 23 de Outubro de 1931, 110º da Independência e 43º da República.

(a.) Getúlio Vargas.

TERMO DE RESPONSABILIDADE, assinado pela Casa do Estudante no Ministério de Educação e Saúde Pública

O Teor desse termo é o seguinte:

“Termo de responsabilidade, como abaixo se declara, assinado pela presidente perpétua da Comissão Central da Casa do Estudante do Brasil, na forma de decreto nº 20.559,

de Outubro de 1931. Aos doze dias do mês de Março de mil novecentos e trinta e dois, presentes na Diretoria Geral de Contabilidade da Secretaria de Estado da Educação e Saúde Pública, o respectivo diretor geral, Sr. Hilario Luiz Leitão, representando, por delegação expressa, o Sr. Ministro de Estado da Educação e Saúde Pública; - D. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, presidente perpétua da Comissão Central da Casa do Estudante do Brasil, e as testemunhas Epiphanio Soares Martins e Dr. Nelson Ferreira de Carvalho, funcionários desta Secretaria de Estado, foi lavrado o presente termo de responsabilidade, na forma do artigo segundo do decreto número vinte mil quinhentos e cinquenta e nove de vinte e três de Outubro de mil novecentos e trinta e um, em virtude do qual foram estipuladas as seguintes obrigações, por parte da referida Instituição, afim de receber o auxílio a que se refere o aludido decreto:

Primeira – A importância recebida só poderá ser aplicada na aquisição da construção da Casa do Estudante ou na compra de apólices ou outros bens destinados ao início do fundo patrimonial da mesma instituição, podendo ser depositada, em espécie no Banco do Brasil, enquanto não tenha de ser dada aplicação imediata á mesma importância.

Segunda – Semestralmente serão apresentados ao Ministro da Educação e Saúde Pública balancetes circunstanciados da despesa feita, por conta de recursos recebidos, afim de ser verificada a aplicação do benefício, como o exige o artigo terceiro do mencionado decreto. E, para constar, eu José Ferreira da Costa, terceiro oficial da Secretaria de Estado do Ministério de Educação e Saúde Pública, Sr. Hilario Luiz Leitão, pela mencionada presidente perpétua da Casa do Estudante do Brasil, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, pelas citadas testemunhas, Epiphanio Soares Martins e Dr. Nelson Ferreira de Carvalho e demais pessoas presentes ao ato. - Hilário Luiz Leitão, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, Epiphanio Soares Martins, Nelson Ferreira de Carvalho, Heitor de Farias, Mario Augusto Teixeira de Freitas, Paschoal Carlos Magno, Armando Fajardo, Leoni Kassef (representante do Reitor da Universidade, Americo Lacombe, Paulo Celso de Albuquerque Moutinho, João Alfredo Cavalcante de Albuquerque, Oscar Cunha, Luiz Andrade, Heitor Oscar Sant'Anna, Joaquim Boaventura da Silva Mattos, Oswaldo Jorge Paranhos da Silva e Emilio Hidal.

- **Parecer da Comissão de Teatro Nacional (1937).**

Amparo a conjunto de amadores

Para distribuir auxílios a conjuntos de amadores, adotou a Comissão de Teatro Nacional o critério da concorrência pública.

Assim, fez publicar o seguinte edital:

“A comissão de Teatro Nacional faz público que, no correr do ano de 1937, serão dadas, pelo Ministério da Educação e Saúde, subvenções para montagens de espetáculo, por conjunto de amadores, nos termos seguintes: 1) As subvenções serão dadas para montagens: a) de peças dramáticas; b) de óperas de câmara; c) de operetas; d) de bailados; e) de teatro infantil. 2) As subvenções serão de três contos de réis, para a montagem de cada espetáculo de peça dramática, ópera de câmara ou teatro infantil; de cinco contos de réis para a montagem de cada espetáculo de opereta ou bailado. Os espetáculos deverão constar de três atos, pelo menos. 3) Serão dadas as seguintes subvenções: a) para espetáculos de peça dramática, vinte subvenções; b) para espetáculo de ópera de câmara, três subvenções; c) para espetáculos de opereta, três subvenções; d) para espetáculo de bailado, três subvenções; e)\*. 4) Poderão candidatar-se às subvenções conjuntos de amadores de qualquer ponto do país. Os requerimentos deverão ser apresentados até o dia 15 de maio á Comissão do Teatro Nacional (Gabinete do Ministro da Educação e Saúde), e indicarão, em cada caso: a) o responsável; b) o elenco; c) o programa; d) o palco destinado à representação; e) a data do espetáculo; f) a data que foi fundada o conjunto, os empreendimentos que já realizou e a sede em que funciona; g) os elementos comprobatórios da idoneidade moral do responsável e da capacidade artística do elenco. 5) Os espetáculos deverão ser franqueados ao público por meio de convites ou livre entrada, obrigando-se o responsável a repeti-lo, pelo menos duas vezes, podendo, então, vender localidades a preços populares. 6) Os concorrentes poderão candidatar-se à montagem de mais um programa. 7) A Comissão de Teatro Nacional escolherá, dentre os concorrentes, aqueles que, a seu ver, tenham apresentado melhores condições artísticas e morais. 8) Após a escolha, o responsável pelo espetáculo, por si, ou por procurador, assinará contrato, perante a Comissão de Teatro Nacional. 9) Cada subvenção será paga em duas prestações: a primeira, quinze dias antes do espetáculo; a segunda, quinze dias depois. 10) A Comissão de Teatro Nacional fiscalizará o preparo e a realização dos espetáculos. (aa) Mucio Leão, Celso Kelly, Oduvaldo Vianna, Francisco Mignone, Sérgio Buarque de Hollanda, Olavo de Barros, Benjamin Lima.

Feita a concorrência e julgada as propostas, a Comissão concedeu subvenção aos seguintes conjuntos de amadores: 1) Grêmio Dramático Carlos Gomes (Caruaru, Pernambuco). 2) Grupo Dramático Francisco de Paula (Distrito Federal). 3) Teatro da Juventude (Distrito Federal). 4) Grêmio Dramático Musical Luso-brasileiro (S. Paulo, S. Paulo). 5) Liceu de Artes e Ofícios (Distrito Federal). 6) Núcleo Leopoldo Fróes (Distrito Federal). 7) Penha Club (Distrito Federal). 8) Sociedade Amadores Teatrais (Fortaleza, Ceará). 9) Club Dramático Fluminense (Niterói, Estado do Rio de Janeiro). 10) Grupo Recreio Dramático (Florianópolis, Santa Catarina). 11) Academia Artística Amilar Alves (Campinas, S. Paulo). 12) Centro de Cultura Teatral (Florianópolis, Santa Catarina). 13) Club Dramático Literário e Recreativo (Natividade de Carangola, Estado do Rio de Janeiro). 14) Ribalta Club (Lima Duarte, Minas Gerais). 15) Centro Ideal Ferroviário (São Paulo, São Paulo). 16) Grupo X de Teatro (Passo Fundo, Rio Grande do Sul). 17) Grupo Teatral Grugmann (Florianópolis, Santa Catarina). 18) Conjunto Dramático Ribeirense (Ribeirão Vermelho, Minas Gerais). 19) Grêmio Lírico Dramático Guaraná (Rio Grande, Rio Grande do Sul). 20) Companhia Teatral de Amadores (Belém, Pará). 21) Teatro para menores (Distrito Federal). 22) Noites Líricas (Porto Alegre, Rio Grande do Sul). 23) Club Teatral Artur Azevedo (São João del Rey, Minas Gerais). 24) Escola de Canto Agatino Bruno (São Paulo, São Paulo). 25) Diretório Acadêmico da E. N. de M. (Distrito Federal). 26) Associação dos Artistas Brasileiros (Distrito Federal). 27) Escola Padua Soares (Distrito Federal).

\* - Neste documento há um erro de digitação que pôde ser percebido por haver outras fontes que também tratam deste mesmo edital lançado pela Comissão de Teatro Nacional. No original, microfilmado, ocorre a repetição do item anterior, quando na verdade, o item “e” deste concurso se refere ao teatro infantil, para o qual também foram destinados três auxílios financeiros.

### ANEXO 3

#### *Teatro na Inglaterra*

Transcrição do texto de Paschoal Carlos Magno, publicado em dois números seguidos do Boletim da Casa do Estudante do Brasil. O documento está incompleto, pois, não foi encontrado o início do texto. A primeira parte localizada, e que corresponde ao começo desta transcrição, está editada no número 15 do Boletim da CEB, Ano 3, p. 9.

O público vai ao teatro para se pôr em contato com imagens vivas. Antes do público, quem vê, quem governa o espetáculo, como uma platéia especial, é “producer”. A história teatral prova que são vitoriosos, como em política a religião, os movimentos dirigidos por um homem com ideias e com o poder de exprimi-las.

Há producers que, imitando o processo alemão do teatro de Meiningen, antes de serem iniciados os ensaios lêem a peça, particularmente, com cada um dos futuros intérpretes, apalpando-lhes a sensibilidade e medindo-lhes as virtudes e os defeitos. O mais importante em qualquer trabalho é o ritmo, é a música. Só o producer é quem pode descobrir essa música, quase inaudível para o leigo, dividindo-a pelo espetáculo em geral, quer no que diz respeito ao jogo das figuras e das luzes, das vozes e da geometria do cenário. É o modelador do sonho já vivido antecipadamente pelo autor. Cabe-lhe escolher o “understies”, que são os substitutos, imediatos dos atores efetivos. É essa uma particularidade do teatro inglês. Há, paralelamente, às folhas do elenco que representa todas noites, um outro de substitutos, que ensaiam como se fossem representar de um momento para o outro, na falta de um dos atores. Ganham menos e são obrigados á presença no teatro diariamente, meia hora antes do espetáculo, para substituir o ator do qual conhece a parte, em caso de emergência. O trabalho de um “producer” é muito maior quando tem que governar grandes massas de comparsas. O teatro inglês, nesse ponto, sofreu a influência benéfica do alemão, da escola e da experiência do teatro da Corte, do Duque George II, de Saxe. E diante de um espetáculo, como os do Drury Lane, de Londres, onde há mais de oitocentas pessoas em cena, que se movem, gesticulam, dançam e cantam, numa grande harmonia de indumentária, tonalidades e luzes, a gente logo pensa em Taine dizendo ser a cena em baixo relevo que fala... Antoine, visitando o teatro de Saxe, escreveu que a multidão de comparsas, tão habilmente dirigida, parecia-lhe uma força incomparável,

extraordinária. Ele escreveria o mesmo se assistisse, nos dias de hoje, os espetáculos do Druny Lane, que impressionam como se fossem composições coloridas em movimento.

---

Na Inglaterra os teatros não funcionam aos domingos. Nem os cinemas. Em Londres e em algumas cidades de verão, é permitido o funcionamento dos cinemas... depois das seis da tarde. Para não se cumprir a lei, foram fundadas sociedades domingueiras de teatro. Os sócios podem pagar mensalidades e com seu cartão podem adquirir livremente para si e seus amigos, entradas. Quem não for sócio deve ter um amigo que o seja. E este tem o direito de encomendar os ingressos que desejar. Essas sociedades domingueiras tem um belo ideal artístico. É sabido que o destino do teatro dos nossos dias, com a mecanização cada vez maior dos prazeres, tem que tomar fatalmente três caminhos: 1) teatro ao ar livre, grandes massas humanas representando para outras grandes massas, como tive oportunidade de assistir em Syracuse, em Londres e na Alemanha. 2) teatro íntimo, para duzentos espectadores no máximo.

Alguns teóricos classificam essa modalidade como “teatro de câmera”. Peças profundamente artísticas. Um exemplo: Mercury Theatre, um subúrbio de Londres, por muitos chamado o “teatrinho dos poetas”. Armado num fundo de igreja, com uma platéia de setenta lugares. Repertório: Lenormand, Currel, Yeats, De la Mare. Teatro lindo. Sem finalidade econômica. Arte valendo como força idealista. 3) e finalmente o teatro mais popular do mundo, o teatro-diversão, o teatro que, segundo Lessing, além de divertir não perde nunca o seu valor espiritual. Londres que tem cinquenta e seis teatros abertos, reserva-se o direito de explorar em mais de cinquenta o gênero-diversão. Uma comédia que faz sorrir ou rir é, tantas vezes, intelectualmente estimulante quanto a que focaliza um problema de ordem social ou uma tese a Currel. As platéias já não acreditam que só é bom o que é grego. Indiferença pelo clássico não quer dizer que seja sinal de ignorância. Naturalmente muitas peças clássicas são belas. Algumas têm um sentido universal e imortal. Mas as audiências devem ser educadas como se educam para apreciação musical. Os artistas ingleses não têm a preocupação de conquistar **um público**. Mas sim, **o público**. Como precisam de viver, são obrigados a exercer suas atividades no teatro-diversão, onde há desejo de deslumbrar, não pela qualidade de pensamento, que é sempre uma exceção, mas pela quantidade de riso e lágrimas, tudo misturado, que é a vida de todos os dias.

Ontem o público ia ao teatro por causa, principalmente, dos atores. Hoje a atração maior é o autor. Demais no artista, na interpretação da peça, se vê tolhido pela censura, que as proíbe. A Inglaterra é conforme legenda universal, o país da liberdade. Mas há censura de pensamento e de opinião. Livros e peças não podem ser vendidos ou representados sem autorização policial. As sociedades domingueiras são um refúgio para a arte pura. E ficam isentas da fiscalização<sup>170</sup> das autoridades. Todas as peças, consideradas imorais ou perigosas para o grande público, têm o direito de serem representadas livremente. Atores e atrizes, fatigados de divertir milhares, representam então, por uma noite somente, peças de grande intensidade dramática, que não seriam, lá fora, de maneira alguma, êxitos financeiros. Lançam-se ali autores e atores jovens.

Os críticos comparecem. Os empresários também. E é comum se assistir mais tarde a representação de uma dessas peças domingueiras, com possibilidades de exploração comercial, lançada num grande teatro de Londres, com o mesmo elenco, ou modificado para melhor.

---

O drama inglês é uma expressão da personalidade do seu povo. Nada tem de empréstimo. O inglês não admite que ninguém fale de si mesmo, nem compreende introspecção. Freud, se fosse inglês, teria falhado por falta de leitores. Schopenhauer e Nietzsche certamente que encontram mais discípulos em outros cantos do mundo. A Inglaterra é um país de inibições. Tudo isso, como observou a jornalista americana Irma Kraft, é mão para o teatro, que pede motivos escondidos, revelações de paixões, ansiedades, mergulhos em densidades sentimentais. O inglês é corajoso, bravo e cortes. Acima de tudo cortes. Mas reserva-se a não dizer o que realmente pensa. E é um tímido quando em grupo ou quando tem necessidade de se exprimir com referência a sua intimidade espiritual. Seu teatro, por tais razões, é sem arestas, evitando lances violentos, choques. A discrição é-lhe o ponto básico. Na verdade a magia de um Barrie, a penetração cáustica de um Shaw, as fotografias de um Galsworthy, a humanidade de um Somerset Maugham tem em diferentes ocasiões, provado a eles suas qualidades e defeitos, dissecando-os, expondo-os, com nervos ou sem nervos, ao mundo inteiro. Ultimamente deu-se um declínio de convenções.

Mas nem mesmo assim o público não se modificou. Ele quer peças tangíveis, claras, não tolerando excessos de sutilezas, nem impressionismo, impacientando-se diante de

---

<sup>170</sup> A partir daqui o texto segue publicado no Boletim da CEB número 16-17, Ano 3, p. 3.

símbolos e de introspecções a Schnitzler. Em parte anda acertado. Uma peça não é um simples motivo de literatura. É, acima de tudo, material de palco. E na Inglaterra contam-se os que desejam que se lhes leia uma peça alto. Se um autor deseja ruminar alguma coisa a respeito de sua alma e dos problemas intrincados da vida e do amor, da morte e do acima de nós - mesmos, deve exprimir-se como a multidão, em termos de “jour-a-jour”, naturalmente. Bernard Shaw é bom inglês em suas teses, seus ismos, seu romantismo intelectual, seu horror a tudo que seja emoção, com sua ingenuidade quando se mete em assuntos do coração. Shaw é atualmente mais admirado na Alemanha e na América. Há pouco recusou-se de ter sua peça “Discípulo do Diabo” representada porque, como disse, não queria que os atores tivessem o desprazer de trabalhar para casas vazias. É, em Londres, um desastre financeiro. Sua época passou. Ele é hoje um prazer de leitura. A última das temporadas de peças de Shaw, em 1934, deu ao empresário londrino 12.000 libras de prejuízo. O irlandês, de barbicha ducal, sorri displicente. Ele vê, dia a dia, a aparição de institutos e de eruditos, estudando-lhe a obra, em vida, como D’Annunzio na Itália. No “Festival Malvern”, anualmente, Shaw é representado ao lado dos clássicos ingleses. Fica em boa companhia: Shakespeare, Ben Johnson, Sheridan, etc.

Bayreuth é uma cidade sagrada na Alemanha pelo gênio de Wagner. Malvern é, na Inglaterra, a cidade do drama inglês. Ali se realiza todos os anos o festival que atrai turistas, desperta comentário. Concertos e danças ao ar livre. Espetáculos, em três atos, cuidadosamente encenados e representados. E tudo isso numa paisagem de glória...

Os dramatas ingleses, executando Maugham, Ackland, Mackenzie, Maleson, Rubenstein, evitam o drama alto, e seus diálogos raramente tem o brilho de um Oscar Wilde. É um reflexo da vida social que copiam, porque na Inglaterra um gentleman raramente procura, em sociedade, mostrar brilho de conversação, erudição, diferente personalidade. Não há nas peças, como na vida, tiradas longas, tão de gosto dos autores latinos. Combate-se os monólogos. Conversar é um prazer e não uma exibição. O sucesso de um ator teatral é visto com olhos nas receitas e nos direitos pagos ao imposto de renda. A crítica influi. A opinião dos críticos é quando favorável, reclamada nos anúncios e em largos cartazes apostos á porta dos teatros. Também quando a crítica é contrária, o público que a segue esvazia o teatro... O êxito é substanciado em cifras. John Gielgud, ator extraordinário, ganha 24.000 libras anuais.

Noel Coward, 55.000. Ivon Novello, autor, ator, compositor e diretor, uma média de 1.000 libras semanais. Merton Hodge, cuja peça “O vento e a chuva”, aliás medíocre, ficou no cartaz cinco anos, recebeu para mais de 30.000 libras de direitos. E Dodie Smith, com três peças de sucesso, ela que era há quatro anos vendedora melancólica numa loja de modas,

obteve, de direitos teatrais e cinematográficos, uma cifra que ultrapassa a 150.000 libras. Sir James Barrie, o criador de “Peter Pan”, deixou uma fortuna calculada em milhão e meio de libras. Dos dramaturgos de ontem Oscar Wilde, de prestígio cada vez maior no Universo, é raras vezes representado a não ser por grupos de estudantes ou de amadores. Wilde, ao lado de Byron e de Shelley, forma a trilogia dos poetas malditos da Inglaterra. Condena-se-lhes a obra, sem a ler, reflexo das legendas de suas vidas. Citar o nome ou a admiração a Oscar Wilde, depois de decorridos tantos anos em que silenciou, é causar, em certos círculos, um silêncio de morte. Byron tem sua estátua escondida num canto umbroso do Hyde Park. Escondida e ignorada. Tive amigos, escritores e jornalistas, que não sabiam da existência em bronze do autor de “D. João”, num canto fechado de jardim...

---

Não existem companhias como entre nós, girando em torno de um astro ou de uma estrela. Há elencos especialmente organizados para explorar uma peça na capital ou nas províncias. Nenhuma peça é inicialmente representada em Londres – Antes a companhia via Manchester, Liverpool, Edimburgo, etc., platéias menos exigentes, aperfeiçoando-se, aparando defeitos. Quando o elenco aparece em Londres, já sabe a peça de cor e o ponto é dispensado. A “Compagnia des Quinze” e o Moscou Teatro de Arte deixaram suas influências no teatro inglês, com referência ao sistema de estrelas, que combatem. Se não foi conseguindo eliminar tal sistema, criou-se outro: nenhum programa é gravado em torno de um nome. Cada peça apresenta o que os empresários alardeiam “all-star-cast”, com cinco ou seis nomes de larga projeção.

Combate-se assim a “mania grandiosa theatralis”, espécie de lunatismo que persegue os atores, os quais estão inclinados a exagerar seus méritos. Os ensaios são atos de religião, onde o “producer” é infalível. Criaturas célebres como Marie Tempest não se envergonham de indagar a um diretor de trinta anos, quando ensaiada por ele: “Por amor de Deus, diga-me se estou certa...”. Evita-se a todo jeito o desenvolvimento do complexo de superioridade. Porque os que trabalham, no palco, ao invés de entrar no caráter do papel que interpretam é o seu caráter que toma conta do papel imaginário. Pobreza de adjetivos. Dificilmente se gasta o adjetivo “grande”, que a publicidade cinematográfica tomou lugar-comum. Um automatismo, á maneira de Sarah Bernardt, é condenado. A trágica francesa realizou uma arte, que era principalmente uma exploração das virtudes de sua personalidade, uma exibição de si própria em todos os papéis que interpretava. Um ator moderno pode e deve provar que mesmo numa

peça artificial, vazia, consegue mostrar quanto é real, inteligente e profundo o sentimento que o anima, e que seu trabalho não consiste somente em repetir as palavras dos autores, através de situações dramáticas, não para mostrar a sua personalidade e maneirismos, mas para interpretar, por meio da imaginação e da técnica, reguladas por seu instinto artístico.

Essa teoria é pregada e realizada nos teatros ingleses.

Companhias estáveis são os “repertory theatres”. Todas as cidades provinciais têm o seu “repertory”. Trata-se de um conjunto de artistas qualificados, não permitindo o estrelato para nenhum. Espécie de teatro-escola. As peças mudam semanalmente. Muitos artistas famosos iniciaram-se nessas companhias que tantas vezes trabalham em barracões desconfortáveis. Em Londres há o Old Vic, perto da Waterloo Station. Um teatro imenso, velho, perdido num bairro sujo, de entradas a preços populares. Grande teatro ali é apresentado, com os alunos das escolas dramáticas de Old Vic. Mas as despesas são inúmeras. E as receitas não cobrem os déficits, devido à insignificância dos preços. Dai frequentemente a colaboração de artistas como John Gielgud, Edith Evans, Laurence Olivier, que dispõem de público de milhões. Eles vão para o Old Vic, por uma semana, por quinze dias, sem ganhar salários. A notícia atravessa Londres. Os preços dos ingressos sobem. E a Londres, aristocrática, rica e poderosa, senta-se nos bancos duros de Old Vic para aplaudir seus ídolos. E os déficits são cobertos. E os pobres e os boêmios e os simples continuam a ter o seu teatro de arte nesse bairro sujo e triste de Waterloo Station. Londres é um mundo no mundo. Seus subúrbios estão cheios de teatros. Muitas peças são nesses teatrinhos apresentadas antes de serem vistas no centro da cidade. Numa sala pequenina de Londres vive a glória do “Mask Theatre”, dirigido por minha amiga Elise Passavant. Uma experiência que vem interessando toda a crítica. Muito da Grécia e da Idade Média. Máscaras que falam, dançam e que, sob determinados efeitos de luz ou música, impressionam e comovem. O teatro de revista é espetacular, feérico. Uma revista de sucesso fica anos no cartaz. Mas falta-lhe não sei o quê, talvez a malícia francesa, talvez o dinamismo de Jardel Jercolis. A dança russa desperta um sucesso maluco, arrastando multidões. Há, também, pronunciado gosto pela dança folclórica. Não se deve esquecer que foi a Inglaterra o primeiro ambiente encontrado por Isadora Duncan para a sua arte revolucionária. E foi em Londres que Argentina se apresentou como solista. Eros Volusia, com os seus bailados brasileiros, dentro de uma cenografia escolhida seria uma bela propaganda para o nosso país. Digo cenografia escolhida, porque, desde a campanha de Gordon Craig, ha vinte anos, todas as velhas convenções a respeito foram parcial ou totalmente destruídas. Ele compreendeu que cenários de duas dimensões não poderiam se harmonizar com os atores, dotados de três dimensões. E criou a realidade de ambientes

sólidos, de três dimensões, com vidro, madeira, metal. A Inglaterra, além de seguir os processos de Gordon Craig e do suíço Appia, já usou em suas montagens, cicloramas, iluminação indireta, largos panos a Fortuny, circos a Reinhardt, plataformas, palcos giratórios de influência japonesa. E há quem afirme, injustamente, que o excesso de montagem matou a arte de representar. A montagem toma proporções extraordinárias, quase exageradas, nos dramas históricos, não se sabendo que mais admirar, se a indumentária se o décor. É em Stardford-on-Avon, um dos mais belos cantos do mundo, onde nasceu Shakespeare, em teatro construído à sua memória, que tem lugar as mais audaciosas montagens. Shakespeare é ainda o mais popular de todos os autores. Suas peças são representadas para crianças. Macbeth, por exemplo, vi-a com um público de centenas de crianças. Críticas aparecem de que tais tragédias são impróprias para menores, porque só adultos poderão compreendê-las. Os pedagogos replicam: as crianças são os que chegam a compreender o estado feérico da beleza que é a poesia.

---

No mundo hodierno não há mais atores de prestígio universal. Não temos mais Duses, Bernardts, Novellis, Rejanes, Guitrys, Veras Kosarmijewskys, Ermolonovas, Moissis... Há os de cinema. Mas esses nos países onde a língua inglesa não é falada, sentem a necessidade dos sub-títulos para impressionarem. Duses, Terrys, Novellis não precisavam mudar de língua: o público de qualquer parte do mundo, os compreendia. Contudo ainda há o teatro mecânico, o teatro de Vittorio Podrecca, das marionetes, de prestígio universal... Esse teatro de figuras e cordéis, anda multiplicado por toda a Inglaterra. Para crianças e adultos. Como há as marionetes, há também, pelas aldeias longínquas, pelas vilas distantes, o teatrinho dos pierrots. Muito de cigano e muito de saltimbanco. Os pierrots vivem<sup>171</sup> dentro de suas carroças coloridas, armam palcos onde houver meia dúzia de casas, dançam e cantam, de caras enfarinhadas e estendem, depois da cantiga e da dança, uma bandeja... Não pagam licenças. Não pagam direitos de autor. E não morrem de fome porque o mundo é grande, as estradas largas e os homens, crianças grandes que gostam de caras enfarinhadas de pierrots...

---

<sup>171</sup> A continuação do texto segue na página 12 do mesmo número do Boletim da CEB.

A platéia não acredita que só é bom o que é grego. Indiferença pelo clássico não quer dizer que seja sinal de ignorância. Naturalmente grande número de peças clássicas são belas. Algumas têm um sentido universal e imortal. Mas aqueles que se lembram de que foram, primeiramente, representadas ao ar livre, sob céus de poesia, não poderão compreendê-las em palcos limitados.

Muitas vezes uma comédia que faz rir é intelectualmente tão estimulante quanto a que focaliza um problema de ordem social ou uma tese a Cúrel.

As audiências devem ser educadas como se educam povos para musical apreciação.

---

Fica para os teatros de arte, para os pequenos teatros, para os grupos de amadores, o papel de criar um público.

Dai esse movimento extraordinário, do “little theatres”. As produções das capitais não podem ir a lugares longínquos. Os moradores dessas cidades desejariam ver as peças de sucesso mas isso os obrigaria a longas viagens. E daí o belo movimento do pequeno teatro. O drama é um espelho da vida de cada um. Sendo assim nada mais justo que seja expresso por aqueles que o vivem. Os “pequenos teatros” são organizados em qualquer lugar. Nos fundos das igrejas. Em lojas de duas portas. Em salões de sobrados. Não pretendem reformar o teatro inglês. Eles se limitam a realizar o que lhes fica ao alcance, o que já não é tarefa limitada. O puritanismo foi uma força contrária ao desenvolvimento do teatro inglês. Os espetáculos particulares eram desconhecidos na Inglaterra durante o século dezoito. No século dezenove Charles Dickens era um amador entusiasta. Surgiu então um movimento dramático, de amadores, com objetivos de caridade. Em 1855 funda-se na Universidade de Cambridge um grupo dramático universitário, de amadores, dirigido por Sir Francis Burnand, e anos mais tarde Oxford copia-lhe o exemplo. Desde então espalha-se o movimento, que tem paralelos em Paris, com Antoine e Copeau, No Abbe Theatre, em Dublin, no Dei Noibili, em Milão. Quando a guerra finalizou o drama passou a ocupar um importante lugar em todos os esquemas de reconstrução social e cultural. O sucesso do movimento do “pequeno teatro” pode ser constatado pela British Drama League, que foi fundada em 1919. Dez anos mais tarde já possuía 1.500 sociedades e hoje mais de oito mil. Interessadas em representar peças, outras interessadas no estudo da prática do drama. Laboratórios de pesquisas. Oficinas de artes cênicas. Muitas são grupos humildes de aldeia. Outras, como os atores de Stoneland,

gente que trabalha nos campos, representando numa decorativa e velha fazenda peças gregas com versos ingleses de Gilbert Murray.

Em cidades como Hull, Huddersfield, Manchester, Liverpool, Stockport, Bath, Birmingham, Bristol, Norwich, há uma abundância de pequenos teatros ocupados por amadores. Todos com nomes de uma beleza encantadora: “Cortina”, “Lâmpada Azul”, “Barco parado”, “Vitrine iluminada”, “Mascara”, “Teatrinho”. A Sociedade Sem Nome, de Manchester, dirigida por Sladen Smith, tem um prestígio nacional e a respeito de suas produções não há livro que se refira a teatro desses últimos vinte anos, que não cite esse pequeno teatro colocado numa rua suja de Slaford, num terceiro andar, sobre um armazém de secos e molhados. Nesse teatrinho há 120 lugares, onde só são representadas peças que nunca tiveram ensejo de ser vistas na Inglaterra, um público numeroso acorre. Efeitos novos de luz e de montagem são executados nesse teatrinho de brinquedo. Os membros e seus amigos podem comparecer a esses espetáculos. E nos intervalos faz-se uma coleta, de bandeja. Há os que dão uma libra. Há os que dão um shilling. Cada um contribui conforme suas posses.

Ultimamente, depois da representação de um mistério, de John Mansfield, o Poeta Laureado, na Catedral de Canterbury, a religião deu para apresentar mistérios em igrejas, com música e costumes especialmente desenhados.

Eu tive oportunidade de assistir em Londres, na última sexta-feira santa, um espetáculo maravilhoso, dentro de uma igreja protestante, toda forrada de veludo preto, de archotes, gambiarras, candelabros de prata, davam efeitos de mistério e de magia.

Também viajei de outra feita das horas para ir até Canterbury assistir uma grande peça de Dorothy Smiers. É um espetáculo difícil de ser descrito. Parada de maiores figuras da sociedade. Soldados. Plumas, couraças de pratas e ferro. Brilho de arcabuzes. Flamas, estandartes, pavilhões... E cada um deles carregado por autoridades civis, figuras da igreja, da sociedade e das artes, decorrendo todo o espetáculo em meio às naves seculares da catedral de Canterbury.

---

Chego ao fim. Com a tristeza de não haver dado nem sombra da grandeza do teatro inglês. Mas antes de finalizar, que me seja dado o direito de evocar a romaria a que aderi a pouco, na celebração do aniversário de Skakespeare. Centenas de pessoas se reuniram na Catedral de Southwark, bairro longínquo e pobre de Londres. Um padre falou sobre a glória do Poeta. Depois do sermão fomos convidados a sair. E acompanhamo-lo por vias estreitas, becos apertados, praças asfixiantes de velharias. Aqui e ali parávamos. Professores

explicavam. Cada parada daquelas representava uma memória. Shakespeare sempre vivera nesses recantos. E caminhávamos ao sol da tarde clara. Passamos por túneis longos, cheirando todos os cheiros dos grandes portos. E fomos ter a uma margem do Tamisa, com Londres das torres e palácios, ao fundo, e barcos de largas velas, parados ao cais. Um poeta evocou a glória do teatro Globo, que Shakespeare construía perto desse rio barrento, hoje transformado em trapiche de cargas pesadas. E a procissão, a passos lentos, tomou uma rua larga, regorgitante de habitações coletivas, de mulheres quase esfarrapadas, de criancinhas de mãos sujas e caras mais sujas... Num dos muros há uma placa, em bronze, com o perfil do poeta, falando sobre sua glória... Uma carroça apareceu. Uma carroça puxada por dois burricos tristes. E diante de meus olhos deslumbrados assisti, nesse palco improvisado, operários, de mãos grosseiras, que metidos em trajes coloridos, representavam cenas de “Otelo” e do “Mercador de Veneza”. Em torno fez-se um grande silêncio. Crianças de mãos sujas e roupas remendadas, encarapitadas na carroça, nos muros, nas janelas, acompanhavam com a alma nos olhos, esse espetáculo de beleza que não podiam compreender, mas cujo significado avaliavam. Eu nunca acreditei na morte do teatro.

Mas nessa tarde, disse comigo mesmo, enquanto houver Shakespeare e teatros na Inglaterra, não poderá morrer o teatro no mundo.

## ANEXO 4

### Depoimentos

Transcrição de depoimentos dados por integrantes do Teatro do Estudante do Brasil: a atriz Sônia Oiticica e os atores Paulo Porto e Sérgio Britto.

#### TEATRO VIVO<sup>172</sup>

**Locução:** *“O Teatro do Estudante do Brasil tornou-se importantíssimo porque os jovens se reuniram. Pois o jovem é isso mesmo: corajoso, inquieto e agitado. Porque aquele rapaz, ou moça, que nos seus vinte anos, não for agitado ou inquieto, é um poço de mediocridade. Alguém disse bem: “Desgraçado daquele que aos vintes anos não é Anarquista”. Eu os defendo a todos, porque eu sei da importância de ser jovem, e de se lutar pelos ideais da juventude. O Teatro do Estudante foi um desses ideais, que levado a diante mudou a face do teatro brasileiro.”*

*Abrimos o programa de hoje com as palavras de Paschoal Carlos Magno, fundador e incentivador do Teatro do Estudante do Brasil. Paschoal, melhor do que ninguém, soube situar a importância desse núcleo teatral para a história do moderno teatro brasileiro. Em 1938, o Teatro do Estudante do Brasil estreava com a histórica montagem de Romeu e Julieta, de Shakespeare. A direção era de Itália Fausta, uma das maiores atrizes do país. Romeu era Paulo Porto, e Julieta, Sônia Oiticica.*

**Jacqueline Laurence: Paulo Porto, você poderia nos contar como foi que nasceu o Teatro do Estudante do Brasil?**

**Paulo Porto:** O Teatro do Estudante do Brasil nasceu se não me engano... eu acho que em 1938. Quer dizer, as primeiras providências, o primeiro movimento para realização do primeiro espetáculo. A peça foi encenada em novembro, dezembro, de 1939 [sic]. Primeiramente no teatro João Caetano, e posteriormente no Teatro Municipal. Eu, como quase todos os integrantes desse espetáculo, nada tínhamos a ver com o teatro. Eu mesmo tinha

---

<sup>172</sup> Programa de rádio apresentado pela Funarte e pela rádio Ministério da Educação e Cultura, em 06 de dezembro de 1979. Tema: Teatro do Estudante do Brasil. Produção e apresentação: Jacqueline Laurence. CEDOC/Funarte.

impressão, se não me falha a memória, que jamais tinha entrado num teatro. Porque muito jovem, eu era frequentador da Casa do Estudante do Brasil, como estudante pobre, recém chegado de Minas, e tinha direito as refeições gratuitas, em troca disso oferecia o meu trabalho na Casa do Estudante do Brasil, que era presidida por Ana Amélia Carneiro Queiroz de Mendonça - foi a grande incentivadora, a grande aliada do estudante brasileiro. Então, como o Paschoal pensou em montar esse espetáculo - ele achava que havia um vazio muito grande junto a uma mocidade estudantil - eu, por contingência, obrigatoriamente, fui um dos candidatos, que havia poucos candidatos, como eu já freqüentava a Casa do Estudante do Brasil, e era no momento diretor social, quer dizer, o responsável pelas festinhas de carnaval, excursões, etc, etc... fui obrigado a participar como elemento candidato ao papel, a um dos papéis. E eu não tinha a menor esperança, não tinha o menor desejo. Eu participava do curso de Direito, lecionava já no colégio que era da minha família. Mas fui obrigado a participar da seleção. Dessa competição com outros elementos de outros grupos, acabei sendo escolhido. Então a dupla final ficou sendo Sônia Oiticica e Paulo Porto. Eu com medo atroz, e eu tive que fazer um trabalho muito grande dentro de mim mesmo para entender e acreditar que eu estaria na iminência de me tornar um ator, embora em palcos amadores.

**JL: Paulo, fale, por favor, da estréia de Romeu e Julieta, segundo consta foi um acontecimento incrível, não é?**

**PP:** Foi um grande acontecimento. Ele extrapolou as nossas expectativas, se tornou assunto assim nacional, a tal ponto que os seis espetáculos marcados no João Caetano não deram vazão ao interesse do público. Então foram marcados outros espetáculos no Teatro Municipal, já agora sobre o patrocínio da Dona Darci Vargas, do presidente Vargas, que lá compareceram, e fizeram da primeira apresentação no Municipal uma coisa altamente emocionante, porque o teatro foi pequeno para conter as três mil pessoas que lá correram. Espetáculos gratuitos. O pessoal se pendurava nas frisas, nos camarotes, sentavam no chão, foi um espetáculo magnífico, maravilhoso realmente. Esse parece que foi o grande germe da criação de outros grupos famosos que vieram posteriormente, e que criou assim uma abertura muito grande para o teatro brasileiro, que passou a nascer como coisa brasileira mesmo a partir desse espetáculo do Teatro do Estudante, que inevitavelmente tem três nomes fundamentais: Anna Amélia, como presidente da Casa do Estudante; Paschoal Carlos Magno, como idealizador e também fundador da Casa do Estudante, mas idealizador específico do teatro; e a Itália Fausta, que é ainda considerada a maior trágica do teatro brasileiro, tia do

Sandro Polônio, que ainda faz teatro. Lamentavelmente poucas pessoas restaram nessa luta terrível... você conhece muito bem os palcos. Foram só a Sonia Oiticica, o Sandro Polônio e eu evidentemente. Mas também nessa época eu já manifestava desejo de produção, tanto que eu com o Geraldo Avellar<sup>173</sup> fomos os diretores executivos do teatro. Providenciávamos tudo, desde a marcação, compra de material, escolha de figurino, os contatos com a imprensa. Tudo, tudo, era feito por essa comissão executiva. Eram dois afinal, eu e o Geraldo Avellar como já disse.

*Locução: Paulo Porto tornou-se um dos mais conhecidos atores do cinema nacional, e um dos seus mais importantes produtores com diversos filmes de sucesso em sua carreira. Sua companheira de estréia no Teatro do Estudante do Brasil, a Julieta de 1938, Sônia Oiticica, também foi muito bem sucedida como atriz profissional em teatro, cinema e televisão. De sua estréia em Romeu e Julieta, dizia Rubem Braga no jornal O Imparcial: “Os rapazes e as moças da Casa do Estudante representaram domingo no Municipal. Romeu era um rapaz magro, e às vezes tinha um defeito de falar gritando. Julieta era uma bonita moça, morena e suave, doce Julieta. Gostei mesmo de verdade da Julieta. Um pouco impressionada com gestos de Norma Shearer. Mas Norma Shearer é uma senhora e a Julieta estudantil, que às vezes falava um pouco depressa demais, era uma excelente Julieta.*

**JL: Sônia, eu gostaria de saber como foi que uma moça, tida de boa família, em 1938, foi ser a Julieta do Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno?**

**Sônia Oiticica:** Jaqueline, você quer saber como eu entrei para o Teatro do Estudante... Eu entrei assim: eu estudava, era estudante como toda mocinha era, naquele tempo estava fazendo nem sei o quê, acho que curso secundário... não me lembro. Bom, e aí, um dia entra um lá em casa, um amigo nosso<sup>174</sup>, que frequentava a nossa casa, que era aluno do [Colégio] Pedro II, aluno do meu pai, e me perguntou: “Sônia, você quer ir fazer parte do Teatro do Estudante, que o Paschoal Carlos Magno vai fundar agora?” Eu conhecia Paschoal Carlos Magno por nome, porque quando as minhas irmãs eram mocinhas, acho que ele frequentava lá em casa, até tem umas histórias engraçadas com o Paschoal. E eu disse assim: “Ah! o Paschoal Carlos Magno! Ah! Vou, vou lá.” No dia seguinte ele [o amigo de Sônia] foi lá em casa e me levou. Eu não tinha a menor ideia de teatro, nem de nada. Conhecia muito.

<sup>173</sup> Ator que representou o Conde Páris.

<sup>174</sup> A atriz está se referindo ao ator Antônio de Pádua.

Frequentava muito a ópera, porque meu pai me levava desde pequena. Ele era crítico teatral de música, e eu frequentava muito aquilo, e conhecia teatro assim de ver, mas nunca tinha feito teatro, nem pensava em ser atriz naquele tempo. Estava me preparando até para ser professora. Bom, aí ele foi lá em casa e eu fui com ele para a casa do Paschoal. E foi muito engraçado porque quando entrei na casa do Paschoal, eu me lembro como se fosse hoje, tinha ainda a mãe dele, uma senhora muito simpática, sentada no canto, de cabelinho branco... E quando eu entrei... o pessoal disse assim: Ah, pronto! Vamos fazer *Romeu e Julieta*! E eu escutava anjinho, anjinho, não sabia nem do que é que se tratava. Depois eu soube, eles iam encenar *Julio César*, estavam com a ideia de encenar *Julio César*, mas quando eu entrei, eles acharam que eu tinha cara de Julieta, não sei por quê. Então, inventaram isso. E aí Paschoal me deu pra fazer um teste... me deu o monólogo da Julieta quando ela toma o veneno. Eu li o monólogo da Julieta, que é uma coisa linda, e que acho que não é possível você ler aquilo sem emoção. Quando eu acabei ele disse: “Está decidido vamos fazer *Romeu e Julieta*!”. Aí ficou a maior euforia, uma coisa... e resolvendo isso, ele preparou o elenco e começamos a ensaiar *Romeu e Julieta*. E daí minha filha, eu fui mordida pelo micróbio, não é? Aquele vírus filtrável horróroso (risos), e até hoje a gente está aqui. Nisso. Foi assim.

**Locução:** *O trabalho dos jovens do Teatro do Estudante do Brasil foi considerado uma renovação por todos que assistiram aos seus espetáculos a partir de Romeu e Julieta.*

**JL:** **Sônia, você poderia explicar o que havia de diferente, de renovador no trabalho de vocês em relação ao que se fazia no teatro da época?**

**SO:** Olha Jaqueline, eu acho que a diferença foi muito fundamental no teatro brasileiro, sabe? Porque até então o teatro era formado por companhias, por profissionais, estáveis, mas, era um teatro muito convencional. Até a pronúncia do teatro naquele tempo era uma pronúncia aportuguesada, não sei por que, até hoje eu acho que os ensaiadores eram portugueses então havia aquela coisa estranha, você ia ao teatro, todo mundo falava meio aportuguesado. E outras coisas interessantes... como por exemplo, beijo. Beijo em teatro era uma coisa muito engraçada porque a pessoa estava imbuída do seu papel, muito compenetrada, e quando chegava na hora do beijo, a pessoa se lembrava, e acho que a censura sabe, havia uma censura na cabeça de cada pessoa, não era censura de hoje que censurava beijo, eram as pessoas próprias, acho que as famílias ficavam escandalizadas com beijo. E eu quando fui fazer *Romeu e Julieta*, eu disse: “Eu não quero beijo fingido!”. E foi engraçado que as pessoas

acharam graça nisso. Eu digo: “eu não quero”, pois, estou imbuída no meu papel de Julieta. Eu estou Julietíssima aqui dando tudo naquela beleza daquele amor incrível, de repente eu me lembro que eu sou Sônia, e vem um beijo assim meio de costas, fingido. Eu digo: “Ah não! Isso não dá, eu quero beijo natural.”... foi então um escândalo. Não para nós artistas, mais devia ter sido um escândalo na sociedade, não sei, porque você imagina, eu era uma mocinha, filha de professor de português, uma pessoa de família, conceituada e tudo mais... dando beijo em cena! Puxa, era uma coisa horrível. Então, esse tabu foi quebrado. Desse negócio do beijo. Eu digo a você, eu digo nem que o Romeu fosse assim um cara asqueroso, horroroso, eu tinha que me esquecer disso naquela hora... quanto mais que não era, não é? Era bem bacaninha o meu Romeu. E eu não podia de jeito nenhum lembrar que ali eu era a Sônia, filha de José Oiticica, e chegar e dar um beijo de costas, porque eu acho que isso é uma quebra de interpretação horrorosa, que não dava. Então foram uns tabus nossos que foram sendo quebrados assim pouco a pouco. Foi uma renovação enorme. Que a mocidade da época... que moça de família não fazia teatro, porque teatro era uma coisa assim meio, senhoras meio... e de uma vida não muito *rulê*. Bobagem, porque não havia nada disso, até era super moralista o teatro naquele tempo. Mas moça de família não podia ser atriz, tanto que atriz naquele tempo... Você dizia que era atriz, eles escreviam artista. Atriz era uma palavra pejorativa, era uma coisa horrível. E eu sempre disse: eu sou atriz. Na minha primeira carteira profissional, da radio ministério da Educação, da radio Mayrink Veiga, está lá: ATRIZ. As pessoas diziam que não podia botar, eu sempre botei atriz que eu acho uma palavra linda. Bom então, o Teatro de Estudante realmente veio quebrar uma série de tabus, sendo que começou então a mocidade, a juventude, a se interessar pelo teatro. Porque quando o Teatro de Estudante estreou, muita gente foi para lá para pichar o Paschoal. E muita gente foi lá para caçoar, para rir, para dar vaia. Quando eles viram o espetáculo sério, como era o nosso, que modéstia a parte o espetáculo era muito bonitinho, com todas as suas limitações de roupa, que nós fazíamos com roupa lá da Casa Teatral e de lá do repertório de ópera do Teatro [Municipal], cenários também de ópera... Mas o pessoal tinha tanta garra, o negócio foi tão levado a sério, que foi um sucesso assim fora de qualquer precedente, foi um sucesso enorme.

**JL: Vocês representaram onde?**

**SO:** Nós estreamos no teatro João Caetano. Ficamos no teatro João Caetano e passamos depois para o Teatro Municipal. Eu me sentia muito, muito artista internacional.

**Locução:** *Romeu e Julieta* foi um grande sucesso em 1938. Nos dez anos seguintes o Teatro do Estudante do Brasil continuou desenvolvendo um trabalho sério. A direção era ora do próprio Paschoal Carlos Magno, ora sob orientação de Maria Jacintha e Esther Leão quando Paschoal era obrigado a passar longas temporadas fora do Brasil, devido a sua carreira diplomática. Em 1948, com a encenação de outra obra prima de Shakespeare, *Hamlet*, o Teatro do Estudante do Brasil alcançou um ponto culminante na sua história.

1948, no Rio de Janeiro, foi sem dúvida o ano de *Hamlet*. Vejamos o que conta Bárbara Heliadora em suas reminiscências para a revista *Dyonisos*: “*Hamlet* simplesmente tomou conta da cidade, tornou-se o tema de todas as conversas, influenciou até na moda. “Aconteceu” alguma coisa no Rio de Janeiro com aquela estréia; de repente o teatro passou a ter um destaque inusitado na vida da cidade, de repente fazer teatro passou a ser uma coisa excitante que captou a imaginação coletiva de boa parte da população”. Continua Bárbara Heliadora: “não saberia dizer se o espetáculo foi bom, ótimo, mal ou péssimo; posso garantir, no entanto que a inexperiência do elenco era em grande parte superada por uma eletrizante entrega emocional, por uma generosa paixão pelo que se fazia, que os monólogos do príncipe da Dinamarca arrancavam lágrimas e paroxismo de aplausos de um público que se entregava ao espetáculo ao mesmo nível de paixão com que a ele se entregavam os que nele tomavam parte. Posso dizer, também, que não tenho lembrança de haver testemunhado em outro caso algo semelhante à revelação de um talento tão fulgurante quanto de Sergio Cardoso no papel que dominou para sempre sua carreira.” *Hamlet* foi dirigido por Van Hoffman<sup>175</sup>, com assistência de Claude Vincent, que cuidou da parte de crítica e de análise, da preparação teórica do elenco. Sérgio Britto representava o papel de Laertes.

**JL:** Sérgio, você viveu a experiência do *Hamlet* de 48, você participou do sucesso incrível que alcançou. O que é que você pode dizer sobre a importância de Paschoal Carlos Magno para a renovação do teatro brasileiro, a partir dessa sua experiência?

**Sérgio Britto:** Eu conheci Paschoal Carlos Magno em 1947. Paschoal era um homem que dentro da renovação cumpriu um papel muito importante. O papel realmente de renovador de gente que fazia teatro. Quanto à gente que fazia. Os Comediantes fizeram o espetáculo, renovaram o repertório, uma ideia de interpretação nova, né? Mas o trabalho do Paschoal foi especificamente o trabalho de um homem que tem ideias, entusiasmo uma juventude, e faz

---

<sup>175</sup> O nome do diretor de *Hamlet* é Hoffmann Harnisch.

essa juventude acreditar num teatro diferente daquele que se fazia. Ele chegava naturalmente como homem de embaixada. Ele chegava com a visão do homem do teatro na Europa, entende? Falava muito para gente... A primeira vez que eu ouvi falar a palavra teatro de equipe. Ele falava com muito prazer, de ver um grande elenco com Laurence Olivier, e John Gielgud fazendo um papel pequeno no espetáculo do Old Vic. Essa era a imagem que ele trazia para gente jovem do teatro que estava habituada a ver um teatro, naquela época, representado às vezes por grandes atores, grandes nomes brasileiros, mas um grande nome e um elenco fraco. Ou então aquele grande nome sempre fazendo papel principal de qualquer maneira. Então, o Paschoal trazia uma coisa muito positiva, uma notícia muito clara. O Teatro de Estudante tinha principalmente a mentalidade de formar equipes de estudantes que quisessem fazer teatro. Naturalmente esse homem era um catalisador. O Paschoal, eu acho que se ele quisesse fazer outra coisa na vida, ele também faria, porque eu acho que ele tinha uma força de ligar pessoas, de entusiasmar pessoas, de carregar pessoas, entende? Gente de importância, de onde ele conseguia tirar algum dinheiro, com muita dificuldade, como sempre no Brasil, para fazer esse trabalho no Teatro do Estudante. Gente jovem que ele levava ao delírio pelo fato de fazer teatro. Gente que ele conseguia enlouquecer pelo fenômeno teatral. Então, ele despertou numa geração inteira de pessoas, jovens que estudavam advocacia, engenharia, medicina, ele despertou uma loucura pelo teatro e modificou a vida de muita gente. E modificando a vida dessas pessoas todas, ele modificou muito o teatro brasileiro, porque ele levou para o teatro uma geração nova, realmente nova, completamente. Lógico que eternamente no teatro havia um advogado ou outro, uma pessoa qualquer que frustrada na sua vocação, na sua profissão, acabava no teatro. Mas é que foi diferente, ele pegou as pessoas ainda estudantes, era gente que estudava uma profissão, terminava até cursos, como grande parte de nós naquele período do Teatro do Estudante, caso do Sérgio Cardoso que largou a advocacia, eu que larguei a medicina, outro que largou a engenharia, e realmente nos levou para o teatro. Então de repente o teatro no Brasil estava se renovando, Os Comediantes estavam começando a existir, quer dizer, quando a gente começou em 38 com o Teatro do Estudante, Os Comediantes começaram um ano depois. O Teatro Universitário já existia. Daí a pouco Dulcina começou a fazer aquela temporada no Teatro Municipal que foi muito importante. O Renato Viana e o Álvaro Moreira já tinham lançado umas sementezinhas. Mas na verdade todo esse teatro para continuar, para ter uma continuidade, uma possibilidade, não ficar só largado em pequenos exemplos, precisava de gente nova. Então sempre digo que a nossa geração teve muita sorte. Um teatro novo tinha que surgir, tinha que ser feito por gente, as pessoas que se dispuseram a fazer naquela época tiveram muita facilidade. Eu não posso

esquecer que depois de dois ou três anos de amadorismo, quando eu entrei para o profissionalismo, eu fui fazer logo um primeiro papel. Fui fazer *Electra*, do O'NEIL, fazendo dois papéis principais. Mas era uma época especial, quer dizer, o Paschoal, digamos assim, deu à renovação o material humano. Como aquele humano principalmente de atores; deu também, cenógrafos, também deu figurinistas, mas deu principalmente um material enorme de atores. E esse material não foi conquistado apenas por que todo mundo já queria fazer teatro. Era uma época um pouco diferente, não é a época de hoje, da televisão, que o ator é uma figura tão mítica, assim tão alucinante, que todo mundo quer ser ator, a coisa que mais se quer hoje em dia no Brasil é ser ator, de televisão. Mas naquela época ator era ser considerado mesmo um marginal, um sujeito sem muita moral. Criticavam os atores, chamavam de analfabeto, e na maior parte das vezes também era mesmo. Então, de repente, quando Paschoal começou a puxar essa gente toda, ele estava criando para o teatro, que tinha que existir no Brasil, um material humano novo. E naturalmente houve choque de todas as ordens. O primeiro grande choque que Paschoal provocou, não foi tanto na época em que o Teatro do Estudante começou, com *Romeu e Julieta*, em 38, depois fez *Romanesco*, o *Leonor de Mendonça*, uma série de espetáculos... Mas foi principalmente na época do *Hamlet*. Como Sérgio Cardoso era um jovem ator de muito talento, Paschoal ousou fazer a crônica do dia anterior da estréia da peça dizendo: "o maior ator do Brasil chame-se Sérgio Cardoso e tem 22 anos de idade". É uma crônica que ficou marcada no tempo. Aquilo marcou o Sérgio Cardoso, e marcou muito o Teatro do Estudante, que impôs assim uma espécie de apresentador, renovador de valores. Naturalmente os profissionais mais antigos teimavam e implicavam com o Sérgio Cardoso e com outros atores do Teatro do Estudante. Justamente porque eles pareciam invadir a seara deles, mas na verdade é a dificuldade de ver a renovação acontecendo na frente deles. Eu acho que a muita gente de hoje, da minha geração, antipatiza também com os novos que estão surgindo. Há gente que odeia o Asdrúbal por princípio, na verdade Asdrúbal é um grupo interessantíssimo. Mas eu acho que é um processo naturalmente histórico. E o Paschoal, voltando a ele... Eu acho que desencadeou principalmente isso, a renovação de valores. Através da sua força de guru, é uma palavra que não se usava naquela época, mas o Paschoal era um grande guru. Ele falava de teatro e entusiasmava a gente, e a gente queria fazer aquele teatro. Uma vez, ele tentou organizar uma companhia profissional, isso é muito importante. Depois do *Hamlet*... o sucesso do *Hamlet* foi tão grande, um grupo amador fazer oitenta espetáculos de *Hamlet*, de Shakespeare, no Rio de Janeiro, fazer trinta em São Paulo, foi uma coisa tão extraordinária na época, casa super lotadas, que ele realmente acreditou na possibilidade de fazer uma companhia profissional. Imagina que só faria esses

tipos de textos, quer dizer, um teatro quase clássico no Brasil. Também tem outra conotação do Paschoal, é que ele trouxe de volta um teatro como não se fazia há muitos anos. O teatro clássico no Brasil praticamente desde a época de João Caetano não tinha existido mais. Os atores todos que fizeram a grande trajetória do teatro brasileiro desde João Caetano aos anos 30, eram atores das comédias de costumes. Então Paschoal estava desenvolvendo também um tipo de repertório. Eu não acho que os espetáculos do Teatro do Estudante foram artisticamente muito importante. Eu acho que não é essa a contribuição do Paschoal. Ele chamava diretores, e realmente não havia muitos diretores para dirigir o teatro clássico no Brasil. E a inexperiência dos jovens atores também não podia completar muito as necessidades numa distribuição de uma peça clássica. Mas o que ele promovia era a colocação desses textos na frente do público, e a descoberta outra vez que esses textos não eram tão chatos, tão maçantes, como a gente pensava que era. Era a volta de um teatro possível, com um repertório clássico. E a apresentação de valores novos. Agora, quando Paschoal tentou e pensou numa companhia profissional, pifou rápido a ideia. E nós acabamos fazendo o Teatro dos doze, eu e Sérgio Cardoso, justamente por isso, porque o Paschoal não pôde fazer. Na verdade ele se entusiasmou com a ideia, mas não era o tipo de trabalho dele, quer dizer, o Paschoal nunca seria um empresário teatral, ele seria um grande animador teatral, um homem a quem se deve muito nesse sentido de renovação de gente.

## ANEXO 5

Transcrição de um texto de Maria Jacintha sobre o Teatro do Estudante do Brasil. Trata-se de um documento inédito, datilografado com inserções e correções feitas a punho. *Acervo Paschoal Carlos Magno*, CEDOC/Funarte.

### Os Grandes Momentos Do Teatro Brasileiro Contemporâneo

- I -

#### O Movimento Amadorista: Pascoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil

O homem e a obra – O verdadeiro gênese do movimento teatral da juventude –  
As realizações que ficaram e ainda comandam – Os primeiros moços que afirmaram o  
potencial artístico de nossa mocidade – Onde entram e tomam lugar Itália Fausta e Ester Leão  
– Eternidade é transmitir a Vida...

(Reportagem de Maria Jacintha)

#### O Homem e a Obra

Nunca o conceito generalizado de que o homem é a obra esteve mais confirmado, mais vivo, em alguém, do que em Pascoal Carlos Magno, em face de suas quase inacreditáveis realizações, dentro de nosso Teatro. Sua obra é a projeção nítida de sua personalidade de idealista, em plena coragem de seus ideais, que não respeita obstáculos, pelo simples fato de não considerá-los força digna de ser medida com sua própria força e porque os viu, sempre, do alto, na vertigem contagiante dos seus vôos – e nada o fazia baixar à planície, para gastar, ingloriosamente, suas energias, no cotidiano fácil e sem qualquer esplendor.

Está nisso, aliás, o segredo de sua força realizadora: na ausência da humildade ou da timidez e em jamais desperdiçá-la, jamais enfraquecer sua potência original – em aplicá-la, sempre, em função propulsora de alguma coisa que, realmente, possa caminhar a alçar-se a planos mais altos. O movimento é a sua própria condição; a asa deve ser o seu símbolo...

### O verdadeiro gênese do movimento teatral da juventude

Muitas vezes, familiarmente, disfarçando, em expressões de irreverência, nosso carinho, nosso entusiasmo ou nossa surpresa, diante dos arroubos de Pascoal, o temos chamado de alucinado, desvairado, louco. Mas a verdade é que desse desvario, dessa loucura, desse impulso de teleguiado do Sonho, nasceu o movimento moço de nosso teatro contemporâneo – e de sua obstinação, que não admite recuos, tem continuado a viver o amadorismo estudantil, hoje não mais limitado ao Rio de Janeiro, mas espalhado por todo o Brasil, sob a inspiração e como florescimento daquilo que foi um marco inesquecível, na história das coisas bonitas realizadas em nosso país: o “Teatro do Estudante do Brasil”, que Pascoal arrancou do seu próprio coração, numa oferenda aos moços, e de seus três grandes instantes iniciais – “Romeu e Julieta”, “Leonor de Mendonça” e “Os Romanescos”.

Creio que, para a maioria, quando a coisa aconteceu, a primeira impressão foi de espanto: ninguém sabia que riquezas tão prodigiosas existissem no subsolo da alma dos moços brasileiros; ninguém suspeitava que o movimento anunciado por esse líder da juventude fosse aquela coisa que ia muito além dos limites, em superfície, de todas as boas experiências amadoristas, até então levadas a efeito, em nosso país. Porque havia uma força diferente – a força essencial do Teatro, seu espírito, sua alma – impulsionando a realização. E porque, não adivinhando tal força, também ninguém adivinhara, em Pascoal – naquele moço poeta, que saíra, de Norte a Sul, levantando a bandeira da Casa do Estudante do Brasil; que fundava jornais literários, para que os moços intelectuais não sufocassem, no amordaçamento imposto pelas oportunidades que lhes negavam os jornais “das grandes pessoas” e que, de repente, partira para a sua experiência de diplomata, em outras terras, com outra gente – ninguém adivinhara, a-pesar-de tão belos precedentes, que o rapaz, além de tudo quanto já provara ser, acumulava a vocação de garimpeiro e possuía o sentido que acusa e localiza os insuspeitados tesouros subterrâneos. Se foi louco, sua loucura foi produtiva. E foi alegria que deu alegria a muitos, loucura que poderia responder: “Digam de mim o que quiserem, mas a verdade é que somente eu, por minhas influências divinas, espalho alegria sobre os deuses e sobre os homens.” Porque, realmente – e sem influências divinas – soube, como poucos, espalhar a alegria da beleza revelada, não sobre os deuses, que cá não os temos, felizmente (e os que assim se consideram são deuses falsificados, muito “snobs” e muito frios, em sua divindade de auto-eleição...), mas sobre os homens que precisam dela e precisam descobrir sua morada.

O que foi o ano de 1939, para o nosso Teatro, dizem, eloquentemente, os espetáculos de “Romeu e Julieta”<sup>176</sup>, “Leonor de Mendonça” e “Os Romanescos”. E o dizem até hoje, através de sua projeção, de suas ramificações e dos artistas que ficaram sendo seu primeiro e valioso legado: Sônia Oiticica e Yara Sales; Ataíde Ribeiro e Paulo Porto; Geraldo Avelar e Sandro Poloni – aqueles que permaneceram, que não buscaram outros ambientes. Não importam os rumos tomados, os gêneros escolhidos, ou aceitos pelas imposições da vida; não importa, mesmo, a renúncia, como no caso de Ataíde Ribeiro: importa que tenham aparecido, brilhado e que tenham ficado; importa que tenham afirmado e ainda o afirmem, com a colaboração prestada, a existência dos tesouros artísticos, buscados e descobertos por Pascoal.

Daí em diante, com apoio na confiança adquirida, a tarefa se tornou mais possível, para o próprio pioneiro e para seus seguidores. E a obra, enriquecida de novos valores, conquistou o seu lugar, fez-se ação constante, ligou-se definitivamente, à vida de seu criador. Impõe-se, portanto, o seu nome, no pórtico desse novo mundo teatral, surgido nesse mundo novo que é o Brasil: como descobridor, como pioneiro, como semeador, como colonizador – e como libertador, por fim. Ele reúne, num só corpo e numa só alma, a força de múltiplos heróis: o que descobre e enterra a bandeira; o que desbrava; o que planta; o que comanda e civiliza; o que liberta, enfim, o povo espiritualmente amadurecido, para as suas conquistas de povo livre.

E não há louvação exagerada em tudo isso: há a constatação lúcida e serena de uma força humana, a serviço de uma força eterna. Não se está apresentando, aqui, um santo, mas apenas um homem que teve o privilégio de poder usar bem as energias que trouxe, para realizar, brilhantemente, a tarefa de seus compromissos. Que, fiel à sua condição humana, tem o amor da obra, sim, mas tem, também, o amor de sua obra, daquilo que lhe pertence por direito intransferível de criação. E que, amando o Teatro, respeitando-o, como um devoto, ama, sobretudo, como pai, o seu teatro, o seu filho espiritual, a sua continuação, como inteligência, a sua imortalidade, como sentimento. Não representando, como não representa, o tipo comum do técnico, do realizador frio, de uma espécie codificador dos valores teatrais brasileiros e do valor universal do Teatro, podemos apresentá-lo como um poeta incontido em seus poemas escritos, transbordando, em ação, seu enternecimento pela beleza das coisas; como um homem apaixonado pelo seu próprio ideal; como uma alma generosa, que precisa repartir, com os outros, as emoções colhidas e acumuladas. Mas é, ao mesmo tempo, uma inteligência bastante esclarecida, que conhece o valor educativo do Teatro, que tem a visão

---

<sup>176</sup> Há um erro de localização temporal nesta frase de Maria Jacintha. *Romeu e Julieta* não chegou a se apresentar no ano de 1939.

exata de sua força e de sua comunicabilidade – e compreendeu a importância que poderia ter, como elemento de colaboração na cultura de seu povo e na elevação de sua mocidade.

Nada, portanto, de divino, diminuindo o valor humano de Pascoal Carlos Magno. Porque não tem as características de um apóstolo, não é um semi-Cristo votado ao sofrimento e aceitante de gloriosos mártírios. É, simplesmente, um homem, dotado de muita inteligência, muito sonho, muito idealismo e muita coragem que, como homem, tem orgulho de seu trabalho; que sofre, como todos, as reações de dor ou de revolta, diante de ingratidões ou de injustiças; que não abre mão de seus títulos e gosta que lhe respeitem os esforços. E é, precisamente, pela sua marcada humanidade que ele mais se valoriza, quando, após lutas e decepções, permanece no seu posto; quando reaparece com o seu entusiasmo e seu idealismo intactos, a serviço de sua tarefa, que não pode estacionar; quando, através de seus gestos de ajuda e acolhimento, a todos quantos a ele recorrem, revela que as coisas vindas de fora nada atingiram as suas reservas de fraternidade.

#### As realizações que ficaram e que comandam

Nunca é demais repetir que o ponto de partida de todos os movimentos teatrais da juventude foi o Teatro do Estudante do Brasil, que Pascoal Carlos Magno fundou e fez viver, cujo espírito ainda comanda as iniciativas melhores de nossos jovens. Citar os seus espetáculos inaugurais, registrando as qualidades de que se revestiram, não é o que mais importa. O que importa é o espírito que os animou, a renovação de que foram mensageiros, os horizontes que ampliaram, na amplitude de seus objetivos. Foram muito além de simples espetáculos, montados com gosto e com arte, bem escolhidos e bem dirigidos. Traziam a magia das coisas que surgem para marcarem um momento e que se irradiam, distribuindo seu calor e sua luz. É fato que sempre – antes e depois de Pascoal Carlos Magno – outras iniciativas amadoristas nasceram e viveram, com a mesma finalidade: a divulgação do bom teatro, a elevação do nosso nível artístico, a oportunidade para talentos anônimos. Nenhum, porém, teve tamanha influência, no movimento geral, ou tanta repercussão popular, ou despertou na juventude a idéia do Teatro como atividade canalizadora de suas mais nobres energias e como busca de solução para a inquietação dos sonhos que o atordoam. Foi o movimento de 1939 – o movimento de Pascoal Carlos Magno, o movimento do Teatro do Estudante do Brasil – que revelou aos moços a forma mais bela e mais alta de aplicar o dinamismo, abrindo-lhes, ao mesmo tempo, um mundo desconhecido e rico. A descoberta desse mundo foi um bem inestimável que a mocidade brasileira tem sabido usar, com bastante

consciência de seu valor. Não só para comunicar-se, como intérprete, satisfazendo a essa permanente necessidade de intercâmbio espiritual, inerente à própria condição humana, mas também habituando-se a penetrar as regiões até então desconhecidas, para a maioria, de uma literatura que só chegava aos moços, de ouvido: a literatura dramática, muito pouco lida e só conhecida através da ação, no palco. Hoje, o estudante brasileiro lê Teatro e, lendo-o, deixou de ser o espectador que se senta, na platéia, buscando, apenas divertir-se, e passou a ser alguém que procura ver, vividos, dramas e emoções dos quais já participou, pela leitura, dos quais já tem a sua própria interpretação. Tornou-se platéia lúcida, com sentido crítico desenvolvido, atenta a detalhes, alerta para denunciar qualquer atentado à integridade da obra, qualquer desvirtuamento do pensamento do autor. Exagera muitas vezes, claro; exige o sublime; torna-se, em certos instantes, dogmático, inflexível e até “snob”; é apaixonado, parcial – e só nós sabemos a que reservas de paciência temos que recorrer, para não pedirmos uma lei que proíba de frequentar o teatro, pelo menos em determinados dias que deveriam ficar reservados para os que desejam ficar em paz. Mas são atitudes muito naturais, reações muito normais na idade onisciente que atravessam e dentro do invejável e irrecuperável clima espiritual em que essa idade floresce. O importante é que vibra, vive, participa, não fica à parte, aniquilando-se no indiferentismo. E a gente não pode deixar de pensar em como seria bom que um outro líder surgisse, com o poder de inflamar que tem Pascoal, para dar aos moços do Brasil o interesse pelos problemas sociais e políticos, salvando-os do ceticismo que tanto ameaça estagná-los – com a mesma força de fé, de crença, de confiança com que foram despertados para o amor do Teatro e para a convicção de que devem servi-lo.

#### Onde entram e tomam lugar Itália Fausta e Ester Leão

O registro se impõe, como elementar ato de justiça: Itália Fausta e Ester Leão foram duas valiosíssimas colaborações que Pascoal recebeu, para dar vida à sua obra. A primeira, cuja existência de atriz merece capítulo especial, na história de nosso Teatro, formou ao lado de Pascoal e dos moços, logo na batalha inicial, com a autoridade de sua cultura e a força de seu talento: dirigiu “Romeu e Julieta”. Acreditou no movimento, apesar do esquecimento que, como autêntica cortina de ferro, ocultava e continua a ocultar sua obra artística: foi mais do que uma grande atriz, criadora inesquecível de múltiplos personagens, porque o seu Teatro da Natureza (uma linda história, que a seu tempo será contada aqui, baseada em documentos recebidos do próprio punho da artista, já que, como espectadora, só posso testemunhar sua última fase), esse Teatro da Natureza, de tão belas e elevadas ambições, prova que Itália

Fausta visava a algum objetivo menos egoísta do que o de seu próprio brilho individual. Acreditou no movimento e não lhe negou apoio que iria fortalecê-lo. Fez trabalho árduo; ensinou os primeiros passos, no palco, aos amedrontados estudantes que só traziam sensibilidade e amor e nada sabiam em relação à vida dentro do palco. E o resultado foi dos mais brilhantes, exatamente no rendimento obtido com o material humano que se iniciava.

Quanto a Ester Leão, além do mesmo trabalho com os elementos primários que lhe coube preparar, sua tarefa foi mais prolongada, atravessou várias fases do Teatro do Estudante do Brasil, atingiu, mesmo, o Teatro Duse. Daí lhe serem devidas todas as honras, por ter sido, no teatro brasileiro, a mestra que maior número de talentos moços trabalhou, aquela que, em sua folha de serviço, pode registrar a preparação da maioria dos elementos jovens que, hoje, fazem teatro, no Brasil. É um reconhecimento que lhe devemos, se quisermos ser honestos conosco mesmos, honestos com o Teatro e exatos em nossos registros. Qualquer crítico, ou comentarista de Teatro poderá discordar dela – que discordar é direito de todos, sobretudo em coisas que resultam da sensibilidade de cada indivíduo. Mas o que ninguém poderá fazer será negá-la, ou esquecê-la. Porque, para afirmá-la e lembrá-la, por aí andam seus discípulos, aqueles que, rigorosamente, pisaram o palco, pela primeira vez, sob seu comando. E entre muitos – porque inúmeros são e bem longa seria a lista – basta que lembremos o nome de Yara Sales, em “Leonor de Mendonça” e que levantemos, como símbolos para a necessária justificativa de sua presença, no Brasil, os nomes exponenciais de Cacilda Becker, Sérgio Cardoso e Fernanda Montenegro.

#### Eternizar-se é transmitir a vida...

O homem cresce, e multiplica-se, e permanece em suas obras. Assim foge ao “não-ser”, sobrevive à morte física. É uma forma de perpetuar-se. Eis um lugar-comum que se repete, pela importância de seu conteúdo, muito consciente, embora, de que é mesmo lugar-comum.

Creio que Pascoal Carlos Magno não deverá temer (em futuro bem remoto, diga-se, desde já...) a sua não existência, naquilo que será, um dia, parte da alma de seu povo, em harmonia com a alma universal. Porque não está passando por aqui, apenas em caráter turístico: está habitando, morando, de verdade, e trabalhando; está lançando suas sementes e aprofundando suas raízes. Sua história não pára no Teatro do Estudante do Brasil. Há muitos outros capítulos já vividos: o Teatro Duse, o festival do autor novo, a jornada ao Norte do país. E muitos vão ser vividos, ainda, não o duvidamos. Sua família

espiritual continuará a crescer. Cronologicamente, porém, só o seu Teatro do Estudante pode comparecer, hoje, a este registro, que apenas pretende contar o princípio da história. A seu tempo, outros capítulos virão, formando a cadeia que ligará sua obra a outras obras, a outras vidas – eternizando-a. Porque eternizar-se é, exatamente, transmitir a Vida, legá-la a alguém ou a alguma coisa – e jamais guardá-la, egoisticamente, no próprio corpo, para afogá-la, um dia, numa morte igual a todos, que não deixa vestígios nem heranças.

## ANEXO 6

Transcrição da entrevista dada por Bárbara Heliadora à pesquisadora, em sua residência, no dia 06/03/2009. Estiveram presentes também nesta entrevista o pesquisador Diego Molina, e Weskley Gabriel Gardia, graduando da Escola de Teatro, da Unirio.

**Bárbara Heliadora:** Então, me conta o que vocês querem do Paschoal?

**Fabiana Fontana:** Na realidade a gente quer saber mais sobre a peça *Romeu e Julieta*...

**BH:** O primeiro?

**FF:** O primeiro, de 1938.

**BH:** Eu vi! Sim... Eu vi em 1938.

**FF:** A senhora ainda lembra?

**BH:** Em 1938, eu já tinha quinze anos. Eu me lembro, eu me lembro perfeitamente que eu vi. Era dirigido pela Esther Leão[sic], com Sônia Oiticica, Paulo Porto... Tinha o outro que fazia... Meu deus, como era o nome dele? Que fazia o Teobaldo<sup>177</sup>... Passou o resto da vida fazendo o Teobaldo... Eu me lembro da Sonia e do Paulo. Foi uma coisa... Paschoal tinha servido em Londres, que ele era diplomata. Serviu em Londres e constatou que na Inglaterra todo mundo monta Shakespeare, que não é aquele mistério, aquele mito que querem fazer em lugares como o Brasil. Mas hoje em dia não. Mas faziam. O ensino no teatro no Brasil, não é só no teatro, isso aí sempre foi horrível, não é? O maior defeito na parte mais antiga era a quantidade de professores cuja atitude é o seguinte: “Bom isto é uma coisa que eu sei, mas vocês nunca vão conseguir chegar lá”. O meu pai contava que ele ouviu falar num professor que nunca deu dez. Porque disse que se desse dez, o aluno sabia tanto quanto ele. São coisas completamente doentes. Mas, ele descobriu que lá todo mundo fazia, que era uma coisa

---

<sup>177</sup> O ator que fez o papel de Teobaldo foi Athayde Ribeiro da Silva.

assim, tinha milhões de montagens, não era uma, não era não, tinha milhões de montagens, tinha montagem pela Inglaterra toda. E ele voltou fascinado com a idéia e resolveu fazer o *Romeu e Julieta*. No quadro do Teatro Brasileiro em 1938, isso foi uma coisa bastante ousada, por que... Nessa época, você tinha tido uma grande ilusão de fazer teatro de alta categoria em 1916, com a própria Itália Fausta, que armou um teatro no Campo de Santana, que cabia dez mil pessoas.

**FF:** O Teatro da Natureza...

**BH:** Aí choveu! É claro que não aconteceu nada, essas coisas... Mas de um modo geral, você só tinha aqui o teatro de boulevard, teatro comercial e tal. Tinha a Dulcina brilhante, quer dizer tinha alguma coisa de companhia do Procópio. Mas naquela altura, a única pessoa que estava tentando fazer um pouquinho melhor era a Dulcina e o Odilon, mas que faziam teatro de boulevard. Mas, eles tinham ido aos Estados Unidos e tinham visto lá como o teatro dito comercial é bem montado. Então houve uma mudança qualitativa no teatro que eles apresentavam, no ponto de vista de encenação. Mas o repertório continuava puramente comercial. E o Paschoal então teve essa idéia e foi feito no Teatro do Estudante do Brasil, que foi fundado dentro do âmbito da Casa do Estudante do Brasil, da qual a minha mãe era a presidente e o Paschoal tinha trabalhado com ela para fundar a Casa do Estudante do Brasil.

**FF:** Eles fundaram juntos a Casa do Estudante do Brasil?

**BH:** Exatamente! A minha mãe foi eleita rainha dos estudantes em 1928.

**FF:** A senhora sabe como eles se conheceram? Paschoal e sua mãe?

**BH:** Não. Deve ter sido nisso, porque o que acontece é que esse negócio de Rainha dos Estudantes... Eu sei que no ano anterior tinha sido a Zita Coelho Netto, era uma pessoa escolhida, uma poeta, escolhida pelos estudantes. Deve ter sido nessa eleição que ela conheceu o Paschoal, não sei. Mas minha mãe, como ela tinha uma cabeça um pouco diferente, achou que você ser eleita a rainha dos estudantes e só ficar fazendo festinha era uma bobagem. Nessa época o governo não fazia absolutamente nada pelo estudante, e ela tinha mesmo a preocupação com a quantidade, principalmente de nordestinos, que chegavam sem ter onde cair morto para entrar para universidade aqui, e era uma coisa, um desamparo total. A

preocupação foi essa. Então eles começaram. Ela usava muito o seu prestígio pessoal para conseguir um emprego na qual permitiam que ele [o estudante] faltasse um dia de prova... Enfim, que fosse mais flexível para o estudante. Porque ela achava que era necessário que os estudantes pudessem estudar. Todos tinham que trabalhar. De maneira que foi isso. Depois começou um serviço médico, de atendimento, serviço dentário... Quer dizer foi aos poucos. E no Largo da Carioca, onde tinha sido a sede da Associação Cristã Feminina, tinha um andar já pronto para isso... E a Casa do Estudante criou o primeiro bandeirão para estudante. E minha mãe... É muito engraçado porque a minha mãe ficava muito impressionada, quer dizer, a tradição do Brasil, vinda de Portugal, contra o trabalho manual é uma coisa tão horrível. Eu estudei nos EUA, todos os dormitórios do College, várias das alunas de noite serviam jantar. Porque o College é uma coisa muito cara, então com isso diminuía o custo da educação. Bem... Na Casa do Estudante do Brasil, no restaurante, podia chegar o arataca mais miserável, que nunca conseguiu que UM estudante servisse mesa. Não, imagina! É uma coisa... Quer dizer, no Brasil têm dessas burrices, essas coisas que vem de Portugal, que vem desse pré-conceito contra o trabalho manual, e todo mundo quer ser doutor, é um horror, né? Mas eu falei no restaurante porque nesse espaço eles ensaiaram muito o *Romeu e Julieta*, porque era uma sala muito grande, então os ensaios, muitas vezes eram lá.

**FF:** A senhora acompanhou algum ensaio do *Romeu e Julieta*?

**BH:** Não! Eu vi o espetáculo. Isso eu me lembro, quer dizer, eu não tenho uma lembrança detalhada, mas eu ainda evoco uma imagem, quer dizer, eu vi o espetáculo... Eu me lembro da roupinha da Sônia Oiticica que estava muito bonitinha (risos) Ela estava bem tradicional, Julieta assim. Mas foi um sucesso! Foi uma coisa que apesar de ser amador, foi muito caprichado. E o texto muito bonito, não é? Então de repente o teatro apareceu como sendo uma coisa importante. Os textos importantes e os clássicos só eram feitos pelas companhias estrangeiras que vinham ao Brasil. No Brasil ninguém fazia nada. Desde o João Caetano ninguém fazia nada. Então, o *Romeu e Julieta* efetivamente fez muito. E foi o início da carreira da Sônia e do Paulo, que fizeram carreira o resto da vida. Ela mais bissexta do que ele. Ele não, ele fez muito rádio, inclusive muita coisa, mas foi bravo, fez a profissão o resto da vida.

**FF:** A escolha do texto *Romeu e Julieta*...

**BH:** Foi do Paschoal. Porque chegando da Inglaterra, ele achou que *Romeu e Julieta* seria o mais acessível porque, provavelmente, aquela peça de Shakespeare da qual as pessoas mais tinham ouvido falar. Talvez um pouco na base que contam a piada de um menininho, nos EUA... “Quais são as peças de Shakespeare que você conhece?” – “Só conheço duas Romeu e Julieta!” (risos) Todo mundo acha que é uma história de amor que acaba muito bem, etc. e tal. Mas pelo menos já ouviu falar. Eu acho que a escolha foi um pouco por isso, por achar que era a peça que teria mais resposta do público.

**FF:** Paschoal achava que Shakespeare era realmente o autor mais popular do mundo até então...

**BH:** Mas é mesmo! Eu fico muito aflita porque aqui ninguém quer fazer Shakespeare. Sempre querem fazer uma releitura. Então, ninguém vê Shakespeare. Eu espero que agora [a peça] desse menino que vem de São Paulo<sup>178</sup>, espero que seja. Porque a *Medida por medida* [de Gilberto Gawronski] não era a peça. *Antônio e Cleópatra* não era a peça. Todo mundo é uma releitura. O que adianta você mostrar uma caricatura de uma pessoa que você não conhece.

**FF:** Mas na época foi um respeito muito grande pelo Shakespeare?

**BH:** Foi. O texto foi feito na intenção certa. Funcionou. Depois ele fez de novo um *Romeu e Julieta* em 1948[sic], com a Silvia Orthoff e o Narto Lanza.

**FF:** No festival Shakespeare...

**BH:** É. Depois teve o *Macbeth*, depois teve *Sonho de uma noite de verão*...

**FF:** Aí Shakespeare se tornou uma grande tradição do Teatro do Estudante?

**BH:** Pois é. Mas, o Teatro de Estudante acontecia de vez em quando. Paschoal ia embora, era diplomata. Mas de qualquer maneira continuou ter uma certa vida... Depois veio *Hamlet*, é claro, de 1948, que é um sucesso. Depois a Maria Jacintha ficou dirigindo enquanto o Paschoal estava fora. Foi aí... As pessoas esquecem que foi no Teatro do Estudante que a

---

<sup>178</sup> Bárbara Heliodora se referia a peça *Hamet*, do ator Wagner Moura, sob a direção de Aderbal Freire-Filho.

Cacilda [Becker] apareceu! Ela era de Santos, mas ela fez, se não me engano, foi *3.600 metros de altitude*<sup>179</sup>. Eu vi, no Teatro do Estudante. Mas, foi sempre uma coisa... Eu acho que no Brasil só duram as coisas temporárias. O que é feito para durar, acaba. Ninguém acerta! (risos)

**FF:** Havia um projeto dentro do Teatro do Estudante do Brasil?

**BH:** Não. A idéia era continuar sempre... Porque acontece o seguinte. Nós não temos teatro amador nas universidades, que é o que há na Inglaterra, nos EUA, na França, etc. Eles têm um grupo de teatro. Eu me lembro uma vez, eu vi um espetáculo uma vez da Universidade Livre de Bruxelas. Espetáculo maravilhoso. E eu fui conversar com eles e eles disseram assim: "Bom vocês precisam nos desculpar porque nós não temos tradição, nós só temos vinte cinco anos de existência." Imagine isso no Brasil se acontecesse. Mas o problema é que nós não temos, do mesmo modo que para nós o teatro amador é uma brincadeira imbecil da adolescência, ou então um preparo para depois entrar no teatro profissional. Enquanto que os americanos continuam fazendo teatro amador a vida inteira como hobby, e fazem muito bem! Eu me lembro de ver em São Paulo um musical maravilhoso, *1776*, que é sobre a independência americana. Foi comemorando os 200 anos da independência, em 70 e poucos. Só era feito com executivos das multinacionais. Agora se executivo de qualquer empresa, Petrobrás, for fazer teatro amador, vão dizer: "É veado!" (risos) Ninguém admite que se faça teatro por prazer. E realmente o teatro nos EUA, na Inglaterra, só tem o público que tem por causa desses teatros amadores, porque eles sabem o trabalho que dá, eles conhecem as regras do jogo, então apreciam o teatro. Mas aqui não. Teatro amador é uma coisa fortuita da adolescência. Não há essa tradição de continuar a fazer teatro amador, e nas universidades também não há. De maneira que o que o Teatro do Estudante fez seria uma tentativa de manter os universitários fazendo teatro constantemente. Mas não... Se não tem alguém lutando muito especificamente por isso, não dá.

**FF:** O Paschoal disse claramente que o modelo que ele pegou para fundar o Teatro do Estudante no Brasil foi o teatro universitário inglês.

**BH:** É, exatamente.

---

<sup>179</sup> O nome da peça é, na verdade, *3.200 metros de altitude*, e foi montada pelo Teatro do Estudante do Brasil em 1941.

**FF:** De Cambridge e de Oxford.

**BH:** É. Mas o grupo universitário de Oxford é famosíssimo, e inclusive, há muito anos atrás, há, sei lá, trinta anos atrás, quarenta anos atrás, foi a primeira vez que foi feita gravação de todas as peças de Shakespeare. Foi com um grupo de Oxford. Eram ainda aquelas bolachas, disco. Mas todas as peças de Shakespeare foram gravadas pelo Oxford University Dramatic Society. Eles gravaram toda obra de Shakespeare. Fizeram só com alunos de Oxford, que trabalharam lá. E vários deles já eram atores mais do que famosos, que se formaram lá e continuaram a ser atores, porque se formam em coisa... Letras, mas fazendo teatro sempre, acabam indo fazer teatro. Tem muito nome famoso que veio de lá.

**FF:** É uma tradição o teatro universitário?

**BH:** É! Tanto Oxford, Cambridge, como as outras tem seus grupos teatrais tradicionais. Um caso estranho agora de uns vinte anos para cá, a universidade de Harvard, tem um curso de teatro. Mas não tinha porque foi fundada por puritanos, então não tinha teatro. Não tinha um curso de teatro. Em 64, eu fui convidada para ir os EUA para visitar a escola de teatro. E entre outras coisas, eu fui a Harvard, que não tinha um curso de teatro. Mas eles tinham um teatro... Foi a primeira vez que eu vi isso. Era um teatro por computador, quer dizer, por controle remoto, eletrônico. Ele mudava de italiano para elizabetano, para arena, ele mudava de feitio. Então, numa universidade que não tinha curso de teatro, eles tinham dois diretores contratados permanentemente, dois cenógrafos, para que se os alunos quisessem fazer teatro tinham todo apoio necessário.

**FF:** Mas falando do teatro inglês quando Paschoal vai dar suas referências artísticas e culturais, ele fala sobre este teatro inglês universitário que teria sido fundado em 1855...

**BH:** Ou talvez antes. (risos)

**FF:** E, que teria influenciado todo o teatro moderno europeu...

**BH:** Ah, sim! Eles sempre fizeram muita coisa. Mas eu acho que o teatro europeu não foi só por isso não. A transformação do teatro europeu na segunda metade do século XIX... Porque o teatro do século XVIII ainda era muito preso. Quer dizer, primeiro você tem que contar com a

Revolução Francesa, que mudou o público, portanto mudou o teatro. Não há mudança na forma do palco, há só aumento. O palco francês depois da Revolução é só maior do que daquele que era antes, porque na realidade foi uma revolução burguesa, e os que eles queriam era o mesmo que a Aristocracia. Mas quando começavam a falar de Deuses que eles nunca tinham ouvido falar, eu acho que tinha gente no público que dizia assim: “Peraí! Tão debochando de mim? Que história é essa?” Vai mudar o texto do teatro. Vão começar a não falar de Grécia e de Roma, mas, a partir da Idade Média para cá, da Idade Moderna para cá. Começa haver os heróis nacionais aparecendo. O que vai mudar a estrutura. Não muda a relação palco e platéia. Mas aparece mais gente em cena porque o palco é maior. O público é maior. E vão falar de assuntos que interessam a esse novo público. O que acaba levando ao desaparecimento do verso. Porque enquanto estava se falando de reis, rainhas, Deus, não sei o que, o público ainda podia acreditar que eles falassem em verso. Mas quando começam a falar de pessoas acessíveis... “Que isso? Eu sei que eles não falam assim.” Eu acho um empobrecimento terrível, porque a forma era muito importante no teatro. E a prosa é muito mais fácil de imitar, em compensação é muito mais fácil de sair ruim, né? Você escrever uma boa prosa, suficientemente elaborada para ser uma colaboração para peça, é muito raro. Mas você vê que na pintura desapareceu a forma, é uma coisa que sempre foi importante. Eu sempre disse às pessoas que esquecem que arte é artificial! Natureza é uma coisa. Ninguém tem o direito de dizer: “Ai, o pôr do sol ontem estava muito acadêmico!” Não pode. A natureza é. Ela é indiscutível. Mas, se eu digo que eu vou fazer um cinzeiro, e ele não tem buraco para botar as cinzas, eu tenho o direito de dizer que o cinzeiro é uma porcaria. A mesma coisa acontece com uma obra de arte. Porque aparece designer? Porque a forma é uma coisa que expressa um conteúdo, e a dramaturgia é um veículo para o conteúdo ser transmitido. As pessoas querem esquecer-se da importância da forma. Então, o teatro no Brasil na década de 30 era só comediazinhas horríveis, ou então, no máximo, um boulevard francês que a Fernanda<sup>180</sup> fazia. Mas todo mundo dizia que o ideal do Jaime Costa era um texto passado numa pensão do Catete, a qual ele aparecia de pijama o tempo todo. Quer dizer, era barato. Eles tinham praticáveis de janela, de porta e de uma semana para outra só mudava de lugar, era outro cenário. Mas também não havia público. Era muito pouco. Uma peça ficava uma ou duas semanas em cartaz.

**FF:** E o público do *Romeu e Julieta*?

---

<sup>180</sup> Bárbara estava se referindo na verdade à atriz Dulcina.

**BH:** Ah, foi grande! Era um sucesso, era uma coisa anômala. Aí todo mundo foi ver, mas ficou poucos dias no Municipal. Lotou! Porque aí é um acontecimento. Mas é como se viesse aqui agora, o que? Sei lá, o Michael Jackson que vai a Londres,... Aí vende tudo, aquela coisa concentrada! Mas mal ou bem, deixou consequências. Por menos que as pessoas queiram, elas acabam sendo influenciadas pelo que é bom.

**FF:** Quais as consequências do *Romeu e Julieta* de 1938?

**BH:** Primeiro lugar, uma coisa. A Sônia Oiticica era filha de um famoso professor de português. Então já não era mais uma puta. De repente a Sônia Oiticica estava fazendo teatro.

**FF:** Muda o status...

**BH:** É. Como no *Hamlet* era a filha da Cecília Meirelles. Era o Sergio Britto se formando em Medicina. Sérgio Cardoso se formando em Direito. De repente era você admitir que pessoas de famílias... Que todo mundo que faz teatro não é vagabundo. Eu não sei se vocês têm consciência do fato de que foi Cacilda Becker, olha não foi no século XVIII não, foi no século XX... Cacilda Becker que conseguiu tirar das atrizes a obrigação do exame de saúde das prostitutas. Foi Cacilda que conseguiu isso! Porque também a coisa era muito mais voltada... Isso vinha por causa do teatro de revista, que realmente era muito mais voltado para encontros fortuitos depois do... Etc. etc. (risos) Mas foi Cacilda quem conseguiu isso. Por outro lado descobriram que havia um certo prazer em ver uma coisa boa. Pouco depois, não sei quanto tempo depois, um ano, dois... A Maria Jacintha convenceu a Dulcina de fazer um outro tipo de repertório. Eu pessoalmente sinto muito. Eu acho que a Maria Jacintha acabou com a carreira da Dulcina. A Dulcina era uma ATRIZ de comédia e de boulevard, que vocês não podem imaginar o que ela era de maravilhosa. A benção dos céus é o timing de comédia que é uma coisa! Que não há uma coisa que não sai no momento exato, com a inflexão exata! Maravilhosa! Aí ela convenceu a Dulcina de fazer outras coisas. A Dulcina fez *Santa Joana*, do Shaw. E fez muito mal. Assim mesmo muito melhor do que Maria Fernanda alguns anos depois, porque não era ela, era tudo. A *Santa Joana* é uma peça difícilíssima, então você precisa uma tarimba de grande montagem que não havia. Então saía um negócio *manqué*. Depois convenceu a Dulcina de fazer *A Filha de Jório*, do D'Annunzio. Mais chato é impossível. *A filha de Jório* é um horror! É que o D'Annunzio estava muito famoso, mas é muito ruim, muito chato! Quem estreou nessa *A filha de Jório* foi Nicete Bruno, tinha quatorze, quinze

anos, por aí, estreou com a Dulcina. Mas a peça era chatérrima. E ela fez mais outra coisa... *Já é manhã no mar*, a própria rainha do mar, da Maria Jacinta, que é um negócio, uma forma de São João Batista, muito chato. Então ela tirou a Dulcina do seu habitat normal, que ela ainda teria uns bons 10 anos de carreira, e tirou, e botou nessas coisas... Nem ela ganhou outro público, mas perdeu o dela. Mas a Dulcina era uma pessoa tão apaixonada por teatro que ela resolveu fazer a Fundação Brasileira de Teatro. Criar uma escola. Ela que não frequentou escola nenhuma de teatro sonhava que era preciso aprender.

**FF:** E os atores do *Romeu e Julieta*? Eram todos, a maioria, inexperientes. Nunca tinham feito teatro.

**BH:** Eram todos amadores!

**FF:** Salvo o Mafra Filho.

**BB:** Pois é, mas tudo vinha do teatro amador. Mas eu acho que... Você não tem... Por exemplo, no EUA ou na Inglaterra você não tem, não é exigido, um diploma para você ser ator. Você precisa é passar no teste. Agora existe uma coisa... Aqui está acontecendo uma coisa horrível, todo mundo que se forma é um ator registrado... O que nós temos de ator registrado... Pra que? Mas na Inglaterra só tem um número curto de atores que podem ser sindicalizados. Mas eles têm um número limitado de atores porque senão vai ser tudo desempregado. Assim como está a maioria desempregada. Em Nova Iorque as exigências sindicais são tamanhas que apareceu o famoso Off Broadway. Off Broadway pode ser na Broadway. O que não pode é ter mais de 199 lugares. Até 199 lugares os sindicatos abrem mão de uma série de exigências. Mas houve uma vez uma coisa muito engraçada. Foi ser montada *A Tempestade*, de Shakespeare, o teatro grande. E o sindicato queria que fosse anunciado como musical, porque como tem umas canções, havia mais de quatro minutos e meio de música, então é um musical. Você não pode apresentar *A Tempestade* e dizer que é musical, não é? Mas são coisas. São brigas terríveis. Todo musical tem uma orquestra, sendo ao vivo, além disso, tem pelo menos seis músicos que ficam jogando baralho lá no porão, para se no caso um músico faltar. Mas então você paga a orquestra e mais esses seis. O custo! Ninguém pode ser experimental na Broadway. Porque você paga, e paga, e paga, e paga... No entanto 70% fecha em três dias.

**FF:** O *Romeu e Julieta* foi um espetáculo muito grandioso nesse sentido de orquestra, coro, bailado...

**BH:** Eu me lembro que na hora de morrer tocava, anacronicamente, a marcha fúnebre de Bethoveen<sup>181</sup>. Se passava lá na Idade Média, né? Mas foi um espetáculo bonito, grande. Mas eu acho que foi principalmente, realmente isso, um encanto de ouvir o texto bonito, representado com dignidade. Eu não tenho dúvida que pode ter havido 120.000 *Romeus e Julietas* melhores que aquele. Mas não era uma coisa destrambelhada, não era uma coisa ruim, era uma coisa toda armadinha, bem feitinha.

**FF:** E os cenários, os figurinos, a senhora se lembra?

**BH:** Eu acho que tinha muita cortina preta atrás. É não havia muita cenografia construída. Mas em Shakespeare isso é ótimo! Que ele não tinha cenário. Cenário nunca é necessário.

**FF:** Mas o Paschoal chegou a utilizar telões do Municipal?

**BH:** Ah, sim! Colocava uma coisa lá bonita no fundo, etc. Mas não é uma peça que exija. Exige um balcão. Aí você põe um balcão lá. Que para ele [Shakespeare] não foi precisado. Quando foi construído o teatro elizabetano, em 1576, já tinha o palco superior. O que é maravilhoso é que só em 1596, quando Shakespeare escreveu *Romeu e Julieta*, pela primeira vez alguém se lembrou de escrever uma cena de amor lá em cima e cá embaixo. Mas ele não teve que inventar o palco. Ele tinha apenas, ele usou de uma forma que ninguém tinha usado. Como ele transformou a história de *Romeu e Julieta* como ninguém tinha usado. Porque ele tirou - eu me lembro direitinho a historinha toda - de um poema do Arthur Blooke chamado *Romeu e Julieta*. Mas que era uma história exemplar... Eles morriam porque Julieta tinha mentido para mãe. Tinha ouvido os conselhos da Ama, e pior de tudo, tinha ouvido os conselhos do Frei Lourenço. Porque o autor era protestante, então ele achava que a confissão auricular dos católicos era o caminho da prostituição. Por exemplo, eles casavam e ele ia para Mântua e eles ficavam casados seis meses. Ele em Mântua, ela em Verona, até chegar o fim. Porque aí alguém descobriu e babo<sup>182</sup>. E Shakespeare pega e faz: tudo começa no domingo de manhã, e na quinta de madrugada eles são enterrados. Ele vê que se é para eles se casarem e

<sup>181</sup> De fato, há no programa da peça uma indicação que confirma esta afirmação de Bárbara Heliodora.

<sup>182</sup> Bárbara quer dizer que então tudo dá errado.

ninguém saber, tem que ser em muito pouco tempo, que se não alguém vai descobrir. E vai haver tempo de alguém armar aquilo, como o padre queria, chegar uma harmonia etc. Mas é que é tudo muito depressa, então pronto. Mas ele alterou completamente. Em vez de ser uma punição de Julieta e do Romeu é o mal da guerra civil, o mal da condenação, o ódio da família contra o amor deles, que é outro clima completamente diferente.

**FF:** A Sônia Oiticica foi muito elogiada pelo papel de Julieta que ela fez. A senhora lembra-se de alguma coisa característica, alguma coisa, um traço de interpretação da Sônia?

**BH:** Não. Eu me lembro de uma figura muito harmoniosa com um figurino muito harmonioso, e o Paulo também estava muito bem. Agora eu não me lembro... Mais peraí, que diabo! (riso) Quase setenta anos, a minha memória é boa, porém não tanto. Mas eu me lembro, quer dizer, eu tenho assim uma idéia visual de uma coisa imponente, de reposteiros, de coisa, de figurinos, quer dizer, foi um espetáculo caprichado. Mas foi assim um sonho do Paschoal de trazer para o Brasil essa coisa de todo jovem na Inglaterra fazer teatro.

**FF:** E essa vontade do Paschoal de todo o jovem fazer teatro, se uniu à vontade dele de uma renovação do teatro brasileiro?

**BH:** Pois é, mas nisso aí não era só ele, aí vinha muita coisa, muita coisa. Os Comediantes que eram de 1938<sup>183</sup>. Já tinham feito isso. O próprio Álvaro Moreyra em 1927 já tinha montado o Teatro de Brinquedo, com *Adão, Eva e outros membros da família*. Enfim, estava havendo uma série de movimentos que todos mostravam uma necessidade. Quase todos tinham uma origem em grupos amadores, porque os profissionais estavam muito fossilizados na comédia de costumes, na comédia. Quer dizer, na década de 20, você tinha tido o Gastão Tojeiro. Escreveu umas comédias ótimas, *Onde canta o sabiá*, muito gostosa, mas é uma coisa, agora o que acontece é que a sociedade brasileira era aquela. Você não pode criar grandes problemas numa sociedade tropical, morrendo de calor, e ainda em formação. O teatro reflete a sociedade na qual ele é feito. Então o *Romeu e Julieta* refletia exatamente essa angústia de toda a faixa que tinha tido chance de melhor educação, de ver uma coisa de

---

<sup>183</sup> Os Comediantes aparecem, de maneira contundente, no cenário teatral da época apenas em 1943. Bárbara Heliodora parece corroborar com a versão de que o grupo já se reunia desde 1938, e que por isto não há dúvidas de que ele se configure como o grupo fundador do Teatro Brasileiro Moderno. Porém, neste período inicial do grupo, as atividades dos Comediantes eram esporádicas e, portanto, não apresentam um sentido de ruptura, um caráter histórico significativo.

melhor qualidade. Isso é que é verdade. Começava a ver um grupo que tinha essa vontade de ver algo melhor. Mas o teatro que vive de bilheteria faz o que a maioria quer ver... Agora o que a mim espanta é que você pega uma porcaria qualquer hoje em dia, pensa na pior comédia que vocês já viram, e ela vai para o Ministério da Cultura e pede dinheiro da Lei Rouanet... tinham que ter dito: “Meu filho, você ganha dinheiro com a bilheteria. Não me amola.” Mas um cara da Funarte me explicou: “Não... O Ministério da Cultura não pode examinar qualidade” eu digo: “Então chama de ministério assistencial.” Porque se o Ministério da Cultura não pode avaliar a qualidade, então o que pode?

**FF:** O *Romeu e Julieta* foi patrocinado por um grupo de senhoras...

**BH:** É. Mas naquele tempo acontecia muito. As pessoas se movimentavam em favor de uma determinada coisa, e assim havia muita festa de caridade. Meu Deus, até, sei lá, até 30, 40 anos atrás, aqui, você frequentemente tinha estréias de caridade no teatro. E a Fernanda dizia: “Público de estréia de caridade não ri nem de escorregão em casca de banana.” Porque está sentindo a dor de estar pagando 200 reais e vai cobrar 20 reais no dia seguinte, porque era em benefício, pagavam fortunas para o dinheiro ir para a coisa.

**FF:** Mas então *Romeu e Julieta* não chegou a receber nenhum subsídio do Estado?

**BH:** Não. Foi feito assim... Essa coisa das pessoas se reunirem, e faziam. Não.

**FF:** E a Casa do Estudante do Brasil, também não deu nenhum recurso financeiro?

**BH:** Não. Tinham poucos. Mas lutou muito tempo. Eu tenho muita pena, não quero nem saber o que aconteceu com a CEB, que a minha mãe lutou tanto por aquilo, trabalhou tanto. Depois que ela morreu, não sei o que houve.

**FF:** Mas a CEB ajudou. Foi o grande lugar que deu casa para o Teatro do Estudante do Brasil...

**BH:** Ah sim!

**FF:** Havia então confluência entre esses interesses teatrais do Paschoal e os assuntos sociais da CEB?

**BH:** Não só sociais, mas culturais. A biblioteca, a Casa do Estudante formou uma biblioteca e uma orquestra sinfônica. Eles tinham interesses culturais também. Faziam muitos cursos, conferências. Era uma coisa que tinha preocupação não só com a vida, a sobrevivência do estudante, da sua possibilidade. Como também estimular toda área cultural, teatro... Teve uma editora. Se trabalhou muito em várias áreas... A princípio teve uma época que inclusive teve um jornal, chamado RUMO, que era o Carlos Lacerda que criou.

**FF:** Houve também um boletim da CEB...

**BH:** É. Mas o RUMO foi o primeiro. Eu me lembro que eu era menina, era o Carlos que era o grande motor do RUMO...

**FF:** A senhora acha que havia uma preocupação do TEB em formação de platéia?

**BH:** Não. Ninguém ainda pensava nesses termos. O Paschoal queria fazer uma coisa boa, ele achava que fazendo uma coisa boa, automaticamente o público ia.

**FF:** A senhora conheceu o Paschoal... A senhora disse numa entrevista aos seis anos.

**BH:** É. Eu nasci em 1923. Minha mãe fundou a CEB em 1929. Eu conheci o Paschoal em 1929. Eu tinha seis anos.

**FF:** Como que a senhora poderia definir a figura do Paschoal?

**BH:** Um louco! Paschoal era ótimo, era muito engraçado. Eu conheci o Paschoal, conheci a família toda dele. Mas o Paschoal era muito engraçado... Ele tinha entusiasmo com as coisas... Ele, quando entrou para diplomacia, foi pedir minha mãe para ensinar inglês a ele, porque ele ia para Inglaterra. Ele foi para lá. Mas disse, quando ele chegou, que eles falavam depressa e ele não entendia nada. Mas depois acostumou, ele se deu muito bem lá. Ele se deu com muita gente de teatro. Enfim, foi, deu certo, se adaptou muito bem, gostava muito da Inglaterra.

**FF:** A sua mãe e o Paschoal foram muito amigos?

**BH:** Eram! Eram, eram... Meus pais eram muitos amigos dele.

**Diego Molina:** Eu estou estudando o Teatro Duse...

**BH:** Teatro Duse eu não sei quase nada! Sabe quem pode falar para você sobre o teatro Duse? Maria Inês Barros de Almeida. Porque, inclusive, ela teve uma peça montada lá no Duse. De maneira que ela conhece, eu não sei nada a respeito do Duse.

**DM:** A gente leu algumas cartas, e talvez a Anna Amélia e o Paschoal tivessem brigado um pouco na época do Duse, ele estaria querendo justamente criar o Duse para sair um pouco do CEB, do espaço da CEB...

**BH:** Não tenho a menor idéia... Eu acho que uma coisa que pode ter acontecido... E porque a única coisa que me lembro é que houve um certo abalo, mas não... Paschoal continuou amicíssimo até morrer. É que ele fazia aquilo tudo na base do entusiasmo, mas a instituição Casa do Estudante do Brasil tinha que prestar contas do que gastava, e ele teve uma bilheteria imensa do *Hamlet*, por exemplo, e gastava tudo... Porque na hora de prestar conta, não sabia prestar conta. E, eu acho que também o Duse, ele tinha uma certa esperança de criar um núcleo profissional, que o teatro do estudante propriamente não era... Jamais pensava, pensava em manter essa idéia do universitário amador. Mas eu acho que ele eventualmente queria fazer no Duse um núcleo profissional. Mas briga entre eles nunca houve não. Sempre, sempre, continuaram muito amigos. Paschoal ia lá em casa sempre.

**FF:** Lendo aquele livro do Eugênio Gomes, *Shakespeare no Brasil*, ele dá o título de redescobridor de Shakespeare para o Paschoal a partir das montagens do TEB. O que a senhora acha dessa condecoração recebida pelo Paschoal?

**BH:** Quem é que deu?

**FF:** Eugênio Gomes. Naquele livro *Shakespeare no Brasil*.

**BH:** Ah sim! Eu acho que ele prestou um serviço fantástico! Eu acho que foi uma coisa... Porque ele tinha um entusiasmo, mas que nasceu porque ele gostava de teatro. Ele foi para Inglaterra, lá viu, ficou fascinado, então daí veio todo esse ímpeto de fazer teatro. Acho que foi muito importante a divulgação de Shakespeare aqui por ele. Foi muito.

**FF:** Afinal *Romeu e Julieta* foi o primeiro a ser montado por um elenco brasileiro.

**BH:** Não... Quer dizer, o João Caetano montou antes, né?<sup>184</sup> Aliás, Shakespeare só montou uma vez. Montou principalmente as adaptações do Ducis. Mas depois nunca mais. Depois foi só o Teatro do Estudante aqui que veio montar.

**FF:** Voltando a referência dele sobre o teatro inglês, como a senhora também é uma estudiosa do assunto. Eu queria entender melhor como é esse contexto teatral do teatro inglês a partir dessas referências dele. Ele fala muito também nas sociedades domingueiras e no Old Vic.

**BH:** As sociedades domingueiras é o seguinte. Na Inglaterra, o teatro profissional fecha aos domingos. Porque era uma questão religiosa que vem de 300 anos atrás. Então aparecem clubes de teatro amador, principalmente, ou pré-profissional, que fazem coisas um pouco mais experimentais, em clubes que se apresentavam aos domingos. Mas você tinha que ser sócio do clube para entrar, por causa do problema da censura.

**FF:** E sobre o Old Vic?

**BH:** O Old Vic era um... Os ingleses sonharam durante anos em ter um teatro nacional, como a França tem a Comédie Française, etc. Mas o teatro nacional, na realidade, só nasceu na década de 50 ou 60. O Olivier que conseguiu fundar. De maneira que não havia. Agora o Old Vic era um grupo que durante a década de 30 e 40 se especializava em teatro clássico. Tinha tido um série de companhias que montavam clássicos. Depois foi fundada a Royal

---

<sup>184</sup> João Caetano entrou para a história do teatro brasileiro como o primeiro ator a encenar Shakespeare no Brasil. Segundo Décio de Almeida Prado (1972), esta proposição corresponde a um certo exagero de alguns estudiosos, porque as peças shakesperianas montadas por João Caetano muito pouco tinham de Shakespeare. Diz Prado: “Sempre, [...], que procuramos shakespeare em João Caetano acabamos por encontrar, com uma única e pouco significativa exceção, Jean-François Ducis.” (p. 25). Tal exceção é uma montagem do *O Mercado de Veneza* que corresponde a uma tradução da peça *Shylock*, de Alboise e Du Lac. Além desta peça, João Caetano, entre 1837-1860, levou a cena, no Brasil, tais “histórias” de Shakespeare: *Macbeth*, *Hamlet* e *Otelo*.

Shakespeare, que foi fundada em Stratford, só depois que veio a de Londres. E o Nacional Theatre, que finalmente, foi criado... Há o que? Há 25 anos, 30 anos atrás, não sei.

**FF:** E esses lugares eram onde se poderia fazer um teatro diferente do teatro profissional?

**BH:** É. Não é só... Onde se podia moralmente. Eram pequeninos! Porque só no Brasil alguém acha que teatro experimental vai ser sucesso de bilheteria. Não é possível, as pessoas são doentes! Porque em primeiro lugar para você apreciar um teatro realmente experimental, você já tem que ter visto muito teatro. Além disso, o que as pessoas aqui chamam de teatro experimental a gente não sabe o que é. Eu já disse que uma das minhas teorias é que: “Não... O autor nunca escreveu está experimentando, o diretor nunca dirigiu está experimentando, os atores nunca interpretaram estão experimentando. Então é teatro experimental.” Não é isso! Quer dizer, então, todo mundo está fazendo teatro experimental. Dá vontade de dizer assim: “Me diga o que é que você está experimentando?” E o pior é que sempre tem que inventar uma coisa nova, até o Zé Celso... Eu acho que ele foi engolido pelo próprio sistema, porque ele nunca podia fazer uma pesquisa aqui e continuar e aprimorar lá, na próxima. Não! A outra peça tinha que ser uma coisa completamente diferente! Então, como é que você vai aproveitar a experiência feita? Eu acho que aqui as pessoas não sabem o que é teatro experimental. Acha que é diferente, que não sei o que, não sei que lá. Você não tem um público do teatro tradicional. Então, querem que seja no Villa-Lobos, não pode! Tem que ser num teatro pequeno, onde um público pequeno que tem aquela curiosidade vai. Teatro experimental raramente, qualquer teatro diferente, raramente é um grande sucesso. A exceção mais clássica é o *Hair* que começou Off-Broadway, porque era um espetáculo de protesto contra a guerra do Vietnã. A essência do *Hair* era a história dos jovens americanos rasgarem e queimarem os seus cartões de inscrição do exército para não servir no Vietnã. De repente as músicas eram tão deslumbrantes, e o espetáculo era tão bonito que foi levado no mundo inteiro. Ninguém sabia de nada do cartão do exército, não sabia de nada, mas tinha alguém que ficava pelado, e não sei o que, e foi um sucesso. Então acontece uma coisa muito engraçada, eles começaram Off-Broadway e foram para a Broadway, porque foi um sucesso extraordinário. Mas no resto do mundo... Nos EUA não aconteceu tanto... De repente aparecia alguém na platéia: “Protesto! Isto é uma ofensa.” Porque aquela pessoa não tinha nada que fazer lá. O sucesso levou um público que não seria do *Hair* para ver o *Hair*. Porque o sucesso foi tanto que havia uma curiosidade, uma porção de gente para o qual aquilo não foi escrito. Eu canso de dizer a mesma coisa. Eu acho que só até o século de ouro espanhol e o teatro elizabetano, é que o teatro teve o direito realmente de dizer que era popular. Porque era o

mesmo teatro para toda população. Do rei ao mendigo era todo mundo. Todo mundo via o mesmo teatro. Então o problema não é do teatro, é da sociedade que cresceu, se hierarquizou, se esfacelou. Então hoje em dia nós precisamos de uma porção de maneiras de teatro, cada um para agradar um dos aspectos dessa sociedade multifacetada. De repente uma coisa como *Hair* fez tanto sucesso que começa a atrair gente de outras facções, e alguns não gostam. Mas dá vontade de dizer: “Você não tinha nada que fazer aqui!” Você não vai ver uma peça, uma comédia comercial francesa tradicional, e vai ver jovem protestando na platéia? Não vai porque ele não vai, ele não é bobo, ele sabe que aquilo não é para ele, então ele não vai, não vai dar certo. Não tem nada que fazer lá. É para um outro tipo de público. Agora o *Romeu e Julieta* é isso, quer dizer, um clássico com... A prosa de Shakespeare tem um apelo muito humano. Eu sempre digo que eu acho maravilhoso em Shakespeare, é que ao contrário dos experimentais contemporâneos, por melhores que eles sejam, Beckett, etc, que eu adoro, Shakespeare, bem montado, não as bizarrices que são feitas, bem montado, não há ninguém que vá ao teatro e diga que não compreendeu. Agora, porque a história é a metáfora do que a peça quer dizer, então você entende a história, o diálogo fala da história. Depende do que você individualmente traz ao teatro, você entende a história, a segunda camada, a terceira camada, a quarta camada, a quinta... Você pode ir aproveitando mais a riqueza do texto de acordo com o seu potencial pessoal. Você traz a sua cultura e é enriquecido por aquilo. Muita gente não sabe por que apreciou aquilo. “Mas era tão bonito!”. Mas você pode reconhecer: “Não, a poesia tava boa”, “Isso que foi feito”, “A caracterização é boa”. Há vários níveis de compreensão que são abertos a vários tipos de pessoas. Mas ninguém sai dizendo: “Não sei o que aconteceu!” Se for levado direito.

**FF:** Paschoal disse que na época deles estream no TEB foram sugeridos diversos textos que fossem “grandes” para eles. Sófocles, Racine, Molière... A senhora acredita que se eles tivessem escolhido outro texto que não Shakespeare, talvez, o sucesso do TEB teria sido tão grande para a época?

**BH:** Depende do que era. Racine com certeza não! Vocês não contam para ninguém? (risos) Racine é muito chato! (risos) É um poeta deslumbrante, então ler Racine é um prazer, mas põe no palco, são todos paralíticos, é tudo blá,blá,blá,blá,blá... É muito chato! Sófocles não. Sófocles é maravilhoso, se você fizer uma boa *Antígona*, todo mundo gosta. Um bom *Édipo Rei*, todo mundo gosta. Mas é claro que é mais difícil do que Shakespeare, mas mesmo assim, ele é maravilhoso! Mas por exemplo, se você vier e falar, não Racine, mas o *Cid*, de

Cornellie, faz o mesmo sucesso que *Romeu e Julieta*. Agora é preciso uma tradução boa, porque a única que existe é um horror! O *Cid* é uma paixão. O *Cid* é uma coisa deslumbrante de paixão, de sonoridades. A única tradução que existe é de um professor de português, é o Oiticica ou é o outro? Não sei. É um horror de ruim, não tem (Bárbara estala os dedos indicando ritmo). Ele pode ter traduzido aquilo e nunca ter entrado num teatro na vida, ou não sabia o que era escrever para um ator. São certos textos que não tem vida e trancam o texto do ator por que é tão difícil de dizer, e teatro tem que ser entendido (volta a estalar os dedos em sinal de ritmo) de primeira. No livro você pode até voltar dez páginas e dizer: “Perdi, deixa ler de novo porque eu não entendi direito”. Mas o teatro não, “o pau tá comendo”, você tem que entender a medida em que está acontecendo. Em Shakespeare eventualmente haverá uma palavra ou outra que te escape, mas a ação leva tudo tão bem que você não tem problema. E o *Cid* faz isso, agora o Racine... Ou você aprecia a poesia ou azar, porque é muito chato, não pode haver ação nenhuma, então fica uma coisa pavorosa.

**FF:** Sobre essa questão do texto de Shakespeare... Lendo uma biografia da Sônia Oiticica, ela diz que o TEB tomou medida para poder facilitar a linguagem do Shakespeare para a população, não é a toa que eles escolheram uma tradução toda em prosa, a senhora...

**BH:** Você está (com a tradução) ou ela diz?

**FF:** Ela diz! A tradução eu encontrei, e ela é feita toda em prosa. Mas sobre a vontade de levar Shakespeare para a população de uma forma mais fácil, ela diz.

**BH:** Mas só tem que... Eu acho, por exemplo, eu estou muito preocupada. Hoje à noite eu vou ver a *Maria Stuart*, que é tradução do Schiller, é muito bonita. Mas tem 50 ou 60 anos, e eu acho que é linda, eu acho que vai ser muito difícil porque o uso de “vós” constante, que é muito difícil, isso é que eu tenho medo. Agora as minhas traduções de Shakespeare... Eu sempre tenho tido essa preocupação de não trancar o texto do ator, quer dizer, deixar, permitir a comunicação. Mas se você tem um texto de um poeta, digamos, Manuel Bandeira, e você começa a mexer, sai uma porcaria, porque você não vai botar as sílabas certas, a coisa certa, você vai atrapalhar. Ou você usa como ele fez ou então arruma outra. Eu vou contar para vocês uma historinha que é das mais ilustrativas sobre o que é bom fazer teatro. Há uns quarenta anos atrás estive aqui um diretor inglês, e havia um grupo muito intelectualizado que estava ensaiando *A tempestade*. Não é aquela do Parque Lage. Muito antes, foi feito lá no

Glauce Rocha. Então eles estavam loucos para fazer. O que o inglês acharia da tempestade deles? E eu estava fazendo a tradução do inglês, era intérprete. Então lá fui eu com o inglês ver o ensaio. Quando acabou vieram pressurosos para saber o que o inglês tinha dito, e a primeira fala dele foi perfeita: Se vocês não gostavam da peça porque não fizeram outra? Compreende, se você pega *A tempestade* e começa a mexer em tudo e fazer outra coisa... Então, por que fazer *A tempestade*? Mas é isto. A minha coisa mais chocante dos últimos tempos foi *Antônio e Cleópatra*, que eu nunca esperava que o Paulo José fizesse o que ele fez com o texto. Começava com a fala do terceiro ato que só se justifica lá. Era tudo uma porcaria, um caos, não sabia o que estava acontecendo. Mas então o que eu digo, quando dizem que querem fazer Shakespeare, não querem! Querem ou tem medo de não acertar fazendo certo, ou então querem mostrar que são melhores que Shakespeare, que é muito difícil. Ser melhor que Shakespeare é muito difícil.

**FF:** Mas essa medida de tentar facilitar a compreensão do Shakespeare, porque a primeira vez que *Romeu e Julieta* ia ser montado, e apresentado...

**BH:** Garanto que se você fizer um texto certinho todo mundo entende. Ele [Shakespeare] era um homem de teatro, ele não era um filósofo, ele não era um professor, ele era um autor teatral. Na década dele tinha muita gente analfabeta. Pode deixar que se você fizer o que ele escreveu... Essa mania que você tem que alterar não sei o que é que estraga. Vocês foram ver a peça *Medida por Medida*?

**FF:** Não!

**DM:** Não. Me falaram estranhamente dessa peça hoje.

**BH:** Não perderam nada. Mas eles estão encantados. “Mas fez muito sucesso!”. O Grawonski me telefonou: “Então Bárbara o que você achou?” Eu digo: “Olha, tudo que você fez para enfeitar está errado! Porque não é nada disso! A peça é uma coisa e você fez outra, pronto. Se você está contente, está contente.” Ontem eles me telefonaram: “Nós vamos para o festival de Curitiba, eu queria que você fosse conosco.” Não, eu digo, “Já recusei o convite para o teatro de Curitiba, eu não quero viajar agora. “Mas nós vamos levar a peça pra um colégio e queria que você falasse.” Eu disse: “O que você quer que eu fale, se eu acho o seu espetáculo horrível? O que eu disser sobre a peça não é o que vocês fizeram.” A peça não é aquilo, a

peça é outra coisa. E como a peça tem um lado cômico, eles acharam que tudo tinha que ser uma gargalhada só. Então, toda a parte séria da peça também virou comédia, você não pode dar o Duque para o Luís Salém que é um ator cômico. Bobeia ele põe um caco. Ele não quer fazer a coisa séria.

**FF:** Os atores inexperientes, os atores amadores do *Romeu e Julieta*, eles não teriam nenhuma tradição naquele sentido de...

**BH:** Mas tem mais respeito do que os profissionais. Eles fizeram direitinho. É claro que não é uma leitura de você dizer melhor do mundo. Mas por exemplo, o *Romeu e Julieta* do Galpão, vocês viram? É mais o espírito de Shakespeare do que qualquer dessas experiências aí, feitas. Porque tem a vontade de transmitir a história. Eles brincam, eles mexem, mas eles querem contar a história.

**FF:** Paschoal diz que com *Romeu e Julieta* ele insere o advento do diretor artístico. Qual foi a importância desse...

**BH:** Olha, não havia. O que havia até então, e nem sempre isso, eram os ensaiadores. Mas o ensaiador era subordinado ao astro, dono da companhia. O Décio de Almeida Prado me contou uma história muito interessante. O Alfredo Mesquita, fundador da Escola de Arte Dramática de São Paulo, quando era jovem, escreveu uma peça e ficou encantado porque foi aceita pela companhia do Procópio. Então quando estava para estrear ele resolveu ir ver um ensaio, e a alma caiu-lhe aos pés. Porque o Procópio não ensaiava, ele só aparecia para o ensaio geral. O ensaiador marcava todos os outros bem longe, assim em volta do palco. O centro do palco era para ele. De maneira que não havia a menor idéia da importância de um texto, de você criar uma coisa. O *Romeu e Julieta* começou a ter essa idéia de contar a história, então cada personagem tem sua importância. Mas as coisas no Brasil são tão doentes que ainda em 1960, 61, 62, por aí, o Serviço Nacional de Teatro distribuiu a tudo quanto é teatro amador pelo Brasil afora um livrinho do Paulo Magalhães, que era um autor da década de 20, 30, no qual ele dizia literalmente: o ensaio de mesa pode ser útil porque as pessoas ficam compreendendo mais; mas por outro lado, alguns atores vão ver que o seu papel não é tão importante, alguns desistem, outros ensaiam de má vontade. Então ele continuava a ser favorável a que cada ator só recebesse o seu papel, com a deixa. Usava-se no tempo de Shakespeare que não havia como é... Direito autoral! Quem conseguia uma cópia podia

montar. Então era assim. E cada ator só recebia o seu papel. Mas em 1960 estão dizendo isso aqui. Não... O Brasil é infeliz, coitadinho...

**FF:** Mas a função do diretor artístico dentro do *Romeu e Julieta* era então mais a de cuidar do texto?

**BH:** Mas não é diretor artístico. Diretor artístico é uma pessoa que planeja um repertório. Ele chamou “a coisa” [Itália Fausta] para dirigir a peça, ser uma diretora. É claro, que ela ficou, ajudava a orientar etc. Mas é importante dizer, ela foi dirigir, não foi ser diretora artística. Diretor artístico... No Brasil acontecem coisas... Por exemplo, dramaturg apareceu na Alemanha. O que faz um dramaturg? Escolhe repertório e apresenta. “Ah, vamos montar essa peça?”. Então está aqui todo o material que lhe é servido, tudo a respeito do autor, tudo a respeito disso está aqui. Aqui não. Agora apareceram dramaturgs que mexem no texto! Que isso? Inventaram uma coisa. Mas agora aqui no Brasil já tem dramaturgia de corpo!!! Eu quero saber o que é? Dramaturgia de corpo... Eu fico fascinada. Porque o que é que é dramaturgia de corpo? O que pode ser? Dramaturgia é uma coisa, é como se escreve uma peça. E o dramaturg apenas é o que chamavam um diretor artístico, mais ou menos. Na Inglaterra se chama “literary agent”. Ele ajuda a armar o repertório, e faz toda pesquisa para entregar ao diretor sobre a peça. É isso que faz o dramaturg na Alemanha. No Brasil não! De repente reescreve o texto, conserta... Que é isso? Só temos gênios!

**FF:** Antes de fundar o TEB, logo que o Paschoal chegou aqui no Brasil, há notícia que ele fez uma palestra sobre o teatro na Inglaterra. Na escola de Belas Artes...

**BH:** Ah! Isso eu não sei! Isso eu não lembro! É possível. Que ele chegou encantado, chegou.

**DM:** Tem um termo que ele usa no Duse que é o “teatro laboratório”, ele diz que puxou isso lá da Inglaterra.

**BH:** O que?

**DM:** O Teatro Duse, ele chama de Teatro Laboratório.

**BH:** É. Porque é um teatro pequeno onde você experimenta determinadas coisas. Porque o Duse era para novos autores. Então é um teatro laboratório por isso, quando você está buscando... Isso era interessante, ele estava buscando novos autores brasileiros.

**FF:** A referência do teatro Inglês para o Paschoal é muito forte, Shakespeare também. Era uma grande fascinação... Ele chega mesmo a dizer que ele tem devoção por Shakespeare. A senhora conheceu o Paschoal. Fez parte do TEB por um tempo...

**BH:** Não. Só cinco dias. Quer dizer, quando eu substitui a Rainha, no *Hamlet*, (risos) em 1949. Mas eu estava grávida da Patrícia. Fiquei cinco dias, enjoava feito uma louca. Entrava em cena com um vidro de amônia e cheirava para não vomitar (risos).

**FF:** A senhora também é uma grande amante de Shakespeare. Como a senhora entende essa fascinação do Paschoal pelo Shakespeare, pelo teatro inglês, a ponto de querer, enfim, fazer o Teatro do Estudante do Brasil...

**BH:** Quando me perguntam por que gosta de Shakespeare, eu digo: “você já leu?” Shakespeare é maravilhoso. Não é assinatura. Ele é um homem de teatro. Como diz a Fernanda: um bicho de teatro. Ele é um homem que viveu dentro do teatro. Ele escreve para o ator. Eu dirigi uma leitura de um texto integral do *Hamlet*. Dirigi duas vezes, uma vez aqui no Rio com Emilio Di Biase, e em São Paulo, com Antônio Fagundes. Então começavam: “Bárbara é em verso!” Eu digo... Olha o verso foi feito para ajudar o ator. Na hora que você entra, pega o ritmo... No ritmo na fluência do verso você já tem metade da interpretação. É o que eu digo a importância da forma, por que quando você diz aquilo tudo, aquela fluência toda, o espetáculo vai se formando. Então um fala mais depressa, o outro mais devagar. Um fala em prosa, o outro fala em não sei o que, conforme seja. Mas a forma ajuda a criar o clima geral da obra. Eles não tinham nem blackout, nem cortina, a cena acabava saía todo mundo de cena. Entrava outro você já sabia que estava em outro ambiente. Eles dizem o que era. Agora raramente dizem ontem, hoje, ou amanhã. Dizem já aconteceu, está acontecendo, vai acontecer. Se for indispensável dizem: ontem, hoje, amanhã. Mas é preciso que seja muito significativo, se não é um tempo dramático e não um tempo cronológico. De maneira que... A ação vai. Mas esse negócio, por exemplo, desse grupo do *Medida por Medida* todo feito com homens, e o teatro de Shakespeare é todo feito com homens, mas tinha uma razão, tinha toda uma herança. Porque o teatro depois de ser fechado na antiguidade, quando ele nasce no século X, ele nasce dentro da igreja feito por monges. Bom, quando fez muito sucesso tiveram que sair da igreja. No continente europeu foram para as mãos das irmandades, e havia tanta irmandade de homens quanto irmandade de mulheres. E quando fizeram teatro as mulheres faziam papéis de mulheres. Na Inglaterra não foi isso que aconteceu, quando saíram das

igrejas os espetáculos foram pra as mãos das guildas, que são sindicatos, as corporações de ofício, e só havia para homens. Então o que era sempre feito por homens continua a ser feito por homens. Então quando apareceu o teatro profissional, eles simplesmente continuaram com a mesma tradição que já existia. Se você finge que é italiano, que é advogado, que é médico, que é não sei o que, você também finge que é mulher. É parte da representação. Vocês por acaso... Tem uns dois anos veio um grupo russo, que teve aí. Vocês viram...? *Noite de Reis*? Era uma coisa maravilhosa. Não precisa ser veado, não precisa fazer bocas, fazer caras, não precisa! É fazer o papel de uma mulher com tipo. Era parte de ser ator ser capaz de fazer um papel de mulher. Isso não afetava o espetáculo de maneira caricata, nem exagerada, nem isso nem aquilo, não. Eu acho que aqui o que falta é compreender isso que não é para exagerar porque você perde o sentido da peça.

**FF:** Está tudo lá!

**BH:** Está tudo lá! No *Medida por medida* tem a Mariana que é uma que o Ângelo abandonou cinco anos atrás... Entra um cara se requebrando. O papel da Mariana não é esse meu Deus! Não é assim! Por quê? Qual é a vantagem? Eu não entendo!

**FF:** Voltando, só não ficou tão claro ainda para mim a questão do teatro universitário. Teatro universitário inglês. Porque quando o Paschoal chega e fala que funda o teatro universitário no Brasil...

**BH:** Não. Porque, por exemplo, havia o Teatro Universitário da Jerusa Camões.

**FF:** Sim. Havia.

**BH:** Ele queria também fazer um teatro universitário. Porque ele sabe que as universidades não fazem. Então faz na Casa do Estudante para a Casa do Estudante trazer os universitários para fazer.

**FF:** Mas então o teatro universitário representa um lugar onde se pode fazer um teatro diferente?

**BH:** Não sei se é diferente ou é igual. Mas é um teatro. Onde estudantes universitários poderiam fazer teatro. Você não precisa fazer só Shakespeare. Mas a idéia é ter continuamente um teatro universitário, que não deu certo no Brasil porque ninguém leva a sério. O teatro não é levado a sério. Então se você continua fazendo teatro, você é debochado.

**FF:** Mas na Inglaterra há tradição do teatro universitário?

**BH:** É claro! Até hoje continua. Você ser da Oxford University Dramaty Society... Puxa! É uma garantia de você entrar no teatro profissional. É extracurricular. Eles fazem teatro porque eles querem.

**FF:** Mas não significa necessariamente um lugar de ruptura com o teatro profissional?

**BH:** Não é um teatro para fazer comédias comerciais. É um lugar onde eles fazem o teatro clássico. Um teatro mais experimental. Mas principalmente, não ficam gritando: “Olha como eu sou experimental!” Eles vão fazendo o teatro que eles acham bom, continuam fazendo e, continuam fazendo.

**FF:** E para o teatro brasileiro, qual a significação do *Romeu e Julieta*, de 1938?

**BH:** Eu acho que foi uma das primeiras etapas de uma época de mudança que vai culminar em 1943 com *Vestido de noiva*. Vai ter Morineau com o teatro dela. Vai ter uma porção de coisas. É uma época em que o Brasil estava mudando. O teatro mudou porque o Brasil mudou. Além disso, a Segunda Guerra Mundial, que é de 1939 a 45, impede a vinda dos teatros exteriores. Como a de 14 a 19 [Primeira Guerra Mundial] também impediu. Então de repente você não tem aquelas companhias vindo. E depois da Segunda Guerra Mundial ainda veio alguma coisa, mas começou a ficar muito caro, passaram a não vir mais. Hoje em dia é uma raridade aparecer uma companhia. É muito difícil. É muito caro. Lucrou o teatro brasileiro com isso. Eu acho que o fato de eles terem feito *Romeu e Julieta*, o repertório da Morineau, o repertório dos Comediantes, etc, etc, etc. A Dulcina tinha melhorado a qualidade da montagem. Essas coisas que acontecem. Todo esse conjunto é que expressa o que estava acontecendo no país naquele momento. Vamos dizer assim em 1943 é o do Nelson Rodrigues, não é isso? 49 apareceu Silveira Sampaio, as pessoas não dão muita importância a ele. Ele é maravilhoso! O que o Nelson fez pela Zona Norte, o Sampaio fez pela Zona sul. É um teatro maravilhoso. Apareceram outros. De repente quando chega a década de 50, quer dizer, 48, é a

fundação do Teatro Brasileiro de Comédia. Em 51,52, começa a aparecer o Arena, o Oficina. Aquele teatro até o final da década de 40, princípio da década de 50 foi um teatro urbano, falou da cidade. De repente você vai começar a ver o resto do Brasil. O Jorge Andrade vai falar sobre o interior paulista, começa a aparecer Suassuna, o menino piauiense. Qual era o nome dele?...Ah esqueci o nome agora... Que escreveu...

**DM:** Francisco Pereira da Silva?

**BH:** Chico Pereira da Silva. A Maria Inês e a Edi Lima escrevem sobre o Rio grande do Sul. Eu me lembro... Pode ser brincadeira, isso é verdade! Eu estava viajando, quando eu cheguei disseram assim: “Olha tem um espetáculo maravilhoso no teatro Dulcina que veio do nordeste.” Eu fui ver e era o *Auto da Compadecida* do teatro do adolescente no Recife [Teatro do Estudante de Pernambuco]. Eu não acreditei e voltei no dia seguinte para ver de novo, para ver se era verdade que eu estava vendo uma coisa tão maravilhosa. Absolutamente brasileira. E então... Com a segunda guerra mundial, a partir daí é que o Brasil começou a si voltar para si mesmo. Quando chega a década de 50, você vai começar a ter o teatro engajado do teatro Oficina. Mas tudo isso são mudanças do país. Em 38 há essa “elite”, vamos dizer assim, que quer coisas melhores, então você vai ter até o Nelson, tudo isso realmente. O TBC é dessa elite, depois vai começar a ampliar. Olha em 1960... 62, tem uma lei chamada 2 por 1, a famosa lei do 2 por 1, você tem que estreiar com um espetáculo nacional, e a companhia de cada duas peças estrangeiras, a terceira tem que ser brasileira. Como é que você resolvia? Estréia com um infantil de manhã, e de noite então você faz a peça que eles querem. E justamente nessa época a economia não estava mais permitindo a existência de companhias estáveis, ninguém tinha mais dinheiro para bancar um elenco o tempo todo. Começam as produções independentes. Fazia uma [peça], fazia outra, a terceira já era outra companhia, não precisava fazer a [peça] brasileira. Agora eu individualmente vi uma coisa como crucial, e isso foi quando...? Acho que ainda na década de 60, quando eu digo que as coisas... As pessoas vão se ver, e as razões pelas coisas mudam. A Tônia montou uma peça que era uma montagem impecável, Tônia, Sergio Viotti, Jardel Filho, Margarida Reis... Era uma perfeiçãozinha, no Copacabana. Foi um fracasso. Então pela primeira vez fracassou. Porque antes era o seguinte: o que faz sucesso em Paris ou Nova Iorque, faz sucesso aqui. Apenas essa peça, *Qualquer quarta-feira*, era toda armada em torno das ginásticas que o cara fazia pra conseguir descontar até o apartamento da amante no imposto de renda. Era tudo a respeito da loucura para aquilo. Brasileiro ia, dizia assim: “Que ridículo nós não pagamos! (risos) O que

eu tenho a ver com isso?” Para os brasileiros não tinha a menor graça, ele não pagava. Então não fazia efeito. Para que tanto esforço? Mas vou dizer o seguinte: quando eu estava no Serviço Nacional de Teatro, uma vez eu estava conversando com... Que era lá do teatro de Arena, da Opinião, sei lá. Eu disse olha aqui o que vocês estão fazendo está errado que toda vida, ninguém pagou imposto de renda, mas o governo militar agora está vindo para cobrar o imposto de renda porque as pessoas têm que pagar. Até o Paulo Autran... É claro que ele não quer pagar o imposto de renda. Mas eu vou dizer a vocês uma coisa, se vocês continuam a pagar com esse jeito e depois vão ver o borderô, vão aparecer com um lucro monumental... Eu acho bom começarem a pensar porque estão fazendo. Porque era assim, todo mundo fazia essas negociações porque ninguém pagava! Mas de repente o governo começou a pedir: “Imposto de renda, imposto de renda, imposto de renda.” Ai a coisa teve que mudar. Era tudo muito amadorístico. Eu sempre digo que o problema do Brasil é que tudo tem que se profissionalizar, não podia ficar no... Eu acho que o amadorismo já deu o que podia dar! Eu acho que no profissionalismo tem lugar para o amadorismo fazer uma porção de coisas. Mas o que é sério, o que é grande, tem que ser profissional, não adianta. Esse negócio de dizer que é amador que é bom no teatro não. Amador cria uma coisa, mas você ir para o teatro todo dia, sete vezes por semana, e fazer um espetáculo, você tem que ser profissional. Para poder ensaiar o quanto precisa, se dedicar a isso o quanto precisa. Tem que ser profissional, senão, não dá! O que é que vai ser? Pianista e não estudar 7 horas por dia para dar concerto? É o tal negócio são opções de vida, meu Deus! Mas são tão profissões quanto qualquer outra. Você tem que se dedicar a elas! Chega! (risos, risos)

**FF:** Está ótimo! A última pergunta é a de praxe: a senhora autoriza a publicação dessa entrevista e o uso para pesquisa?

**BH:** Pode... Eu só disse bobagem! (riso geral) vocês cortem as asneiras!

**FF:** Muito obrigada Bárbara!

**BH:** De Nada! Divirtam-se!

**BIBLIOGRAFIA:**

- ABREU, Alzira Alves e BELOCH, Israel (Coordenação). *Dicionário histórico-biográfico brasileiro: 1930-1938*. Rio de Janeiro: Ed. Florense-Universitária: FGV/CPDOC: Financiadora de Estudos e Projetos – FINEP, 1984.
- ABREU, Bricio de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. I. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O cânone ocidental: os livros e a escola dos tempos*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos – Companhia Maria Della Costa (1948-1974)*. São Paulo: Perspectiva, no prelo.
- \_\_\_\_\_. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Teatro Brasileiro no século XX: as oscilações vertiginosas”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 29, 2001, p. 301-335.
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.
- CHIARADIA, Filomena e MOTTA, Gilson. *Cronologia Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2000.
- Dyonisos*. n. 23, setembro de 1978.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro – Crônicas de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FAUSTO, Boris. *História da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, v. 10; v. 11, 2007.
- FREITAS, Nanci de. *O homem e o cavalo: montagem e monumentalidade na estética teatral oswaldiana*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: CLA/Unirio, 2007.
- GODINHO, Ivens Thiwes. *Renato Viana: Educador e Dramaturgo (Uma trajetória entre a*

- Semana de 22 e Vestido de Noiva*). Dissertação de Mestrado. 2vol. Rio de Janeiro: CLA/Unirio, 1998.
- GOMES, Angela de Castro (Org.) *Capanema: o ministro e o seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Essa gente do Rio...: Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Nas Malhas do Feitiço: o Historiador e os Encantos dos Arquivos Privados”. In: *Estudos históricos*. n. 21, 1998, p. 121-127.
- GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC e Serviço de Documentação, 1961.
- GUINSBURG, J., FARIA, J. R. E LIMA, M. A. de. (Coordenação) *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva, Sesc São Paulo, 2006.
- HELIODORA, Bárbara. “O teatro no Brasil: de Anchieta a *Vestido de Noiva*”. In: *Brasil, Palco e Paixão*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2004/2005.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LEITE, Luiza Barreto. “Shakespeare em cinco lustros do TEB”. In: *William Shakespeare – Edição do IV centenário*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S.A.: Patrocínio do Instituto Nacional do Livro, 1964.
- MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. “Teatro & Política: Renato Vianna e sua obra dos anos de 1930” In: *O Percevejo*, Ano: 12, n. 13, 2004, p. 215-227.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª Ed. São Paulo: Global, 2001.
- MAGNO, Paschoal Carlos. *Pierrot*. Peça teatral. Versão digitalizada por Martinho Murtinho. CEDOC/Funarte.
- \_\_\_\_\_. *O Brasil é Nosso*. Texto datilografado. Biblioteca Nacional.
- \_\_\_\_\_. *Sol sobre as palmeiras*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil. 1944.
- \_\_\_\_\_. *Não acuso nem me perdôo (Diário de Atenas)*. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Depoimento Pessoal*. Fortaleza: UFC. 1980.
- \_\_\_\_\_. *Cantigas do Cavaleiro*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: SNT, 1977, p. 147-167.
- METZLER, Marta. “Natural do Brasil: O Teatro da Natureza e o modelo de renovação do teatro sério brasileiro”. In: *O Percevejo*, Ano: 12, n. 13, 2004, p. 205-214.

- MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.
- MURTINHO, M. e DURMAR, N. (Org.). *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Da Utilidade e do Inconveniente da História para a Vida*. São Paulo: Escala, s/d.
- NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, v. 3; v. 4, 1956.
- OLIVIER, Laurence. *Ser ator*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- O Percevejo*. Anos 9/10, n. 10/11, 2001-2002.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- PONTIERO, Giovanni. *Eleonora Duse: vida e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930–1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- \_\_\_\_\_. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PROCHASSON, Cristophe. ““Atenção: Verdade” Arquivos Privados e Renovação das Práticas Historiográficas”. In: *Estudos históricos*. n. 21, 1998, p. 105-118.
- RANGEL, Octávio. *Técnica teatral*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Inco, s.d.
- Revista da Academia Brasileira de Letras*, julho de 1931, ano XXII, nº 115.
- RIEGO, Christina Barros. *Do Futuro e da Morte do Teatro Brasileiro: Uma viagem pelas Revistas literárias e Culturais do Período Modernista (1922-1924)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira/USP, 2v. 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1982.
- \_\_\_\_\_. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- SCHAWRTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras: FAPESP, 1995.
- SCHWARTZMAN, Simon (Org.). *Estado Novo, um auto-retrato: (arquivo Gustavo Capanema)*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.
- \_\_\_\_\_, BOMENY, H. M. B. e COSTA, V. M. R. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: FGV, 2000.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Porto: Livraria Chardron, de Léo & Irmão, Ltda. Editores, 1924.
- SILVEIRA, Miroel. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: SNT, 1977, p. 113-145.
- SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, v. 2, 1960.
- SOUZA, Walter Gervásio Virgulino de. *Roteiros de um teatro brasileiro (e moderno): Alvaro Moreyra e os anos 20 no Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1992.
- SÜSSEKIND, Flora. “Crítica a Vapor: a Crítica Teatral Brasileira da Virada de Século”. In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p. 53-90.
- The concise Oxford companion to the theatre*. 2ª Ed. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- The Oxford encyclopedia of theatre & performance*. Oxford; New York: Oxford University Press. 2003. v.1.
- VARGAS, Maria Thereza. *Sônia Oiticica : uma atriz rodrigueana?*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. “A Brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista”. In: *Estudos históricos*. n. 11, 1993, p. 89-112.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista do Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, Editora da UNICAMP, 1991.

-Sites na Internet:

[www.ligadadefesanacional.org.br](http://www.ligadadefesanacional.org.br)

[www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br)

[www.antaprofana.com.br](http://www.antaprofana.com.br)

<http://ims.uol.com.br/ims/>

- Arquivos Privados

*Acervo Paschoal Carlos Magno*. CEDOC/Funarte.

Arquivo da “Casa do Estudante do Brasil”. CEB, Rio de Janeiro.

Arquivo Gustavo Capanema. CPDOC/Fundação Getúlio Vargas.